

Souleymane Bachir Diagne

Léopold Sédar
Senghor :
L'art africain comme
philosophie

*R*iveneuve
éditions

VISIT...

LANZAROTE
Caliente.COM

ISBN 978-2-914214-18-6
© Riveneuve éditions, 2007
75, rue Gergovie
75014 Paris
riveneuveedition@orange.fr

*...vous parlez de mon
ambiguïté sur la Négritude. Il en est de
l'ambiguïté comme de la contradiction. Au
début de l'élaboration d'une théorie, dans
l'abondance et la surabondance de la jeunesse,
on rassemble toujours, avec passion, des éléments
contradictaires. Il faut attendre l'âge mûr pour
que ceux-ci se décantent et s'ordonnent en
symbiose.*

Léopold Sédar Senghor
(dans une lettre à Janet Vaillant)

L'intuition philosophique première.

...je suis convaincu que l'art est la tâche suprême et l'activité véritablement métaphysique de cette vie.

F. NIETZSCHE

Henri Bergson nous enseigne comment il faut lire les philosophes. Il faut se placer d'abord en face de leur pensée pour en remonter les sources, peser les influences qui se sont exercées, repérer d'un mot de quelles idées la doctrine est une synthèse. Mais le véritable fruit de ce premier effort, indique Bergson, se cueille au moment où on accède à l'intuition première dont la doctrine est un déploiement, où on voit les parties qui la composent « entrer les unes dans les autres » et où « tout se ramasse en un point unique. » Alors, en ce point, écrit l'auteur de *L'Évolution créatrice*, on découvre quelque chose « d'infiniment, simple, de si extraordinairement simple que le philosophe n'a jamais réussi à le dire. » De thèse en thèse il n'aura jamais cessé de chercher à exprimer cette intuition première.¹

1. Voir H. BERGSON, *La pensée et le mouvant*, « l'intuition philosophique », pp. 1345-1365 in *Œuvres (Edition du centenaire)*, Paris, Presses universitaires de France, 1970. Voici ce que Bergson écrit : « ...à mesure que nous cherchons davantage à nous installer dans la pensée

Lorsqu'on remonte les sources, qu'on pèse les influences pour repérer les idées dont elle est la synthèse, on découvre bien sûr d'abord que la pensée de Léopold Sédar Senghor, sa philosophie de l'Africanité, c'est aussi les philosophies au milieu desquelles il a vécu et pensé et que J.L. Hymans a passé en revue dans ce qui reste, à ce jour, la meilleure, c'est-à-dire la plus fouillée des biographies intellectuelles du poète sénégalais.² La négritude, ainsi que Senghor a baptisé sa philosophie, c'est l'Afrique et sa diaspora, c'est le mouvement de la Harlem Renaissance, c'est aussi Sartre, c'est Bergson, c'est Lévy-Bruhl, c'est Marx et Engels, c'est Frobenius, c'est Picasso, c'est Teilhard de Chardin et d'autres. C'est, d'un mot, une manière de faire (théoriquement) flèche de tout bois.³ D'ailleurs Senghor lui-même ne cesse de répéter que ce qui a permis l'entreprise multiforme de mettre à jour un penser africain *autre* c'est la révolution intellectuelle que marque le premier ouvrage de Bergson publié en 1889 et qui a révélé une *autre* manière de voir, une direction

du philosophe au lieu d'en faire le tour, nous voyons sa doctrine se transfigurer. D'abord la complication diminue. Puis les parties entrent les unes dans les autres. Enfin tout se ramasse en un point unique, dont nous sentons qu'on pourrait se rapprocher de plus en plus quoiqu'il faille désespérer d'y atteindre. En ce point est quelque chose de simple, d'infiniment simple, de si extraordinairement simple que le philosophe n'a jamais réussi à le dire. Et c'est pourquoi il a parlé toute sa vie. » (pp. 1346-1347)

2. Jacques LOUIS HYMANS, *Léopold Sédar Senghor. An intellectual Biography*, Edinburgh, Edinburgh University Press, 1971.

3. Armand Guibert parle fort justement « d'une doctrine éparse en cent et cent manifestes, articles, rapports, essais, discours, adresses et autres écrits de circonstance. » Armand GUIBERT & NIMROD, *Léopold Sédar Senghor*, Paris, Seghers, 2006 ; p. 38.

pour la philosophie radicalement *autre* que celle où jusqu'alors, pour sauver la raison des sophismes des Éléates, Aristote surtout l'avait engagée.

Mais au foyer de toutes ces directions où verse la pensée, l'intuition première, quelle est-elle ? C'est, d'un mot, qu'il y a une vérité de l'art africain et qui *est* philosophie. Léopold S. Senghor est un philosophe Nietzscheen : comme l'auteur du *Zarathoustra* il déclare, et c'est toute la matrice de sa pensée, que nous avons l'art pour ne pas mourir de la vérité. Plus précisément : nous avons la vérité de l'art africain, de ce que l'on a appelé « l'art nègre », pour ne pas mourir d'un rationalisme étroit et réducteur. Mais d'abord pour ne pas mourir de la négation coloniale. Que ce fût là le commencement de la philosophie senghorienne est normal lorsqu'on y réfléchit. Car qu'est ce qui, dès le début du vingtième siècle, chez les grands artistes et poètes et même chez un penseur raciste comme Gobineau, a été reconnu comme une contribution essentielle du monde africain noir à la civilisation mondiale ? L'art nègre. Il était donc naturel qu'un sujet colonial comme l'était Senghor, qui refusait dès son plus jeune âge, lorsqu'il tenait tête à ses maîtres de l'école missionnaire affirmant le contraire, que l'Afrique fût une table rase culturelle, s'engageât dans ses premières réflexions sur l'africanité en faisant fond sur l'art du continent.⁴

4. En 1932, la *Revue du Monde Noir*, dans son numéro 5 du mois de Mars, publie un article d'un étudiant sénégalais originaire de Saint-Louis, Baye-Salzman. Dans cet article le critique d'art énumère les artistes français qui ont subi l'influence de l'art africain : les peintres Picasso, Derain, Matisse, segonzac, Vlaminck, Modigliani ; les écrivains

Au-delà de l'affirmation des vertus de l'esthétique qui se révélait dans les objets d'art créés par les Africains Senghor a voulu insister sur la métaphysique qu'ils donnaient à penser : avec l'art qui en était l'écriture, il s'agissait pour lui de sauver aussi une vision du monde, un sentir et un penser qui fussent aussi des contributions à l'humanisme de demain de l'être-au-monde africain comme Sartre, dans le langage de Heidegger, appellera la négritude. On oppose souvent la démarche de Senghor à celle d'Aimé Césaire. Le second sera resté un poète de part en part dans sa proclamation sans répit et toujours recommencée de la négritude⁵ quand Senghor s'est aventuré (et fourvoyé disent ceux qui le critiquent de manière massive et radicale, sans souci du détail) à lui chercher aussi une expression métaphysique. Senghor ne pouvait en rester au « grand cri nègre » de la révolte poétique. Il fallait qu'il philosophât pour exprimer ce

Valdemer-George, Paul Guillaume, Thomas Munro, André Breton, André Salmon ; les poètes Apollinaire, Cocteau, Blaise Cendrars et Paul Eluard. De ce que ces artistes « n'ont pas craint d'exalter dans leurs œuvres les vertus de l'esthétique noire » et d'y trouver à renouveler et à approfondir leur inspiration, l'auteur de l'article conclut que « la révélation » de l'art africain « est arrivée a point nommé [car] il répond à la donnée la plus expressive et la plus propre à satisfaire la grande inquiétude contemporaine. » P. BAYE-SALZMANN, « L'art nègre, son inspiration, ses apports à l'Occident » in *La Revue du Monde noir, the Review of the Black World 1931-1932 Collection complète* No 1 à 6, Paris, *La Revue du Monde Noir*, Jean-Michel PLACE, 1992, p. 302.

5. *Nègre je suis, nègre je resterai*, proclame-t-il sous ce titre dans son dernier livre d'entretiens avec Françoise Vergès (Aimé Césaire, *Nègre je suis, nègre je resterai. Entretiens avec Françoise Vergès*, Paris, Albin Michel, 2005) manifestant ainsi, à nouveau sa méfiance devant des éloges de la créolité qui pourraient avoir pour effet, sous prétexte de multiplier les héritages, d'enterrer celui africain.

qu'il y a derrière l'art africain. Ses critiques qui en général épargnent Césaire disent qu'il s'est trompé plus que ce dernier. S'ils ont raison c'est parce qu'il aura pris, lui, le risque de la métaphysique.

Cette intuition première que l'art africain est une philosophie et une philosophie humaniste, Senghor n'a jamais cessé de l'exprimer toute sa vie dans ses textes théoriques. La plupart du temps avec réussite, parfois dans des directions qui se sont avérées des impasses ou dans des formulations qui ont été pour le moins maladroites. Senghor a cherché à exprimer quelle philosophie se lit dans les arts plastiques, les chants et danses africains. C'est cette attitude, d'abord herméneutique, de déchiffrement, qui est la vérité de sa philosophie. De l'œuvre d'Aimé Césaire Patrick Chamoiseau et Raphaël Confiant ont écrit que l'on allait apprendre à la lire « sans chausser les lunettes de la Négritude. »⁶ Cela est tout aussi vrai de Senghor : il ne faut pas se donner la Négritude trop vite, affronter tout de suite les formules trop bien connues à quoi on la résume. Ainsi on se gardera aussi de critiquer trop rapidement, en pamphlétaire, et trop massivement l'essentialisme, le racialisme, etc. Il faut savoir d'abord retrouver l'attitude première, la posture herméneutique que Senghor a adoptée dès ses premiers écrits pour répondre à la question (qui, on le verra fut aussi celle de Picasso) que veulent *dire* les masques africains ? Que *disent* ces objets que l'on a appelés des fétiches lorsque les dieux en sont partis ? Partant de cette question,

6. Patrick CHAMOISEAU et Raphaël CONFIENT, *Lettres créoles. Tracées antillaises et continentales de la littérature. Haïti, Martinique, Guadeloupe, Guyane 1635-1975*, Paris, Gallimard, 1999, p. 171.

Senghor, avec beaucoup de bonheur, a mis à jour une ontologie pour laquelle l'être est rythme et qui se trouve au fondement des religions africaines anciennes. De cette ontologie il a montré que les arts africains constituaient le langage. Le second chapitre du présent ouvrage, intitulé *Rythmes*, est consacré à une exposition de la pensée senghorienne comme herméneutique de l'art africain.

Le chapitre qui le précède, *Exil*, le premier donc, est un préambule. Parce que « la négritude », le mot et le mouvement lancés par Aimé Césaire, Léon-Gontran Damas et Léopold Sédar Senghor a eu en l'*Anthologie de la poésie nègre et malgache d'expression française* publiée après guerre par Senghor, son manifeste, lorsque Jean-Paul Sartre lui a donné *Orphée noir* pour préface, le premier chapitre de ce livre revient sur le sens de ce soutien du philosophe existentialiste. Il rappelle sur quel malentendu cette préface repose. Sartre dit, en résumé, pourquoi il faut saluer la Négritude comme une formidable force de libération mais également comme une invention poétique faite de mots de feu et vouée à disparaître dans son propre incendie. Nulle substance n'existe en réalité derrière l'incandescence poétique en quoi, au bout du compte, elle s'épuise. Senghor bien entendu pense tout autrement, que derrière les mots il y a de l'être, qu'avant l'exil il y a le royaume. Encore une fois il y a l'art, il y a les objets qui sont là présents et qui disent un *contenu* philosophique dont il faut rendre raison. Après l'*Anthologie* et après *Orphée noir*, ce baiser sartrien de la mort, Senghor ne cessera d'explorer ce contenu.

L'art est une certaine approche du réel. Comme la connaissance scientifique en est une autre. De la théorie de

l'art africain à la théorie de la connaissance Senghor effectue le passage qui constitue l'aspect de son œuvre qui a provoqué le plus de controverses. Dans son *Essai d'auto-critique* de 1886 Nietzsche était revenu sur son œuvre de jeunesse, *La Naissance de la Tragédie*, cette première exploration du rapport, qui est au cœur de sa pensée, de l'art à la vérité, pour définir « le problème auquel s'est attaqué pour la première fois ce livre audacieux » en ces termes : « examiner la science à la lumière de l'art, mais l'art à la lumière de la vie... »⁷ C'est en quelque sorte d'une audace semblable que relève l'entreprise senghorienne de faire de l'art africain un *connaître* africain, une intelligence africaine de la réalité. De cette audace il trouvera justification auprès des ethnologues mais également dans sa lecture du bergsonisme. La démarche qui en résulte est étudiée dans le troisième chapitre (*Con-naissance*) du présent essai.

C'est encore l'art qui est au fondement de la philosophie politique de Léopold Senghor qu'explore le quatrième chapitre (*Convergences*) de ce livre. Bien souvent, au cours de sa vie d'homme politique, Senghor a parlé, non sans mépris, de la vanité de la « politique politicienne » pour lui opposer la vraie politique. C'est là, bien entendu, un thème commun à tous les politiques qui se défendent invariablement de *faire* de la politique et prétendent être mus uniquement par des Idées. Mais ce thème correspond aussi, chez Senghor, c'est-à-dire dans ses écrits, à sa volonté de penser l'action à mener, surtout pour ceux à qui la responsabilité politique a été confiée, dans la continuation organique

7. F. NIETZSCHE, *La Naissance de la Tragédie*, Paris, Gallimard, 1949, p. 170.

d'une cosmologie qui s'inspire de la philosophie de Pierre Teilhard de Chardin. Ainsi l'action positive est-elle pour le poète-président (comme il aimait être désigné) qui a choisi pour titre des volumes qui réunissent l'essentiel des ses textes théoriques le simple mot de *Liberté*, le choix d'accompagner les forces cosmologiques - ou plutôt, pour parler comme le Père Teilhard, de suivre les génératrices cosmogénétiques - de convergence vers un panhumanisme. Une politique qui ne soit pas politicienne c'est alors, par exemple, celle fondée sur l'art d'accommoder les différences par le dialogue pour la rencontre des cultures. Le panhumanisme qu'il s'agit de fonder sur le dialogue des civilisations est aussi l'avènement de l'homme nouveau, qui est, comme chez Nietzsche, et comme chez « le jeune Marx » (qui est, pour Senghor, comme on le redira, le « vrai Marx ») : un artiste.

Il s'agit donc ici d'une lecture qui ramène à l'intuition première dont elles sont issues, les thèses posées et défendues par Léopold S. Senghor tout au long d'une vie que même les responsabilités de parlementaire après la seconde guerre puis de chef de l'État du Sénégal (de 1960 à 1980) n'ont pas empêchée d'être poétiquement et intellectuellement productive. Depuis l'un de ses tout premiers textes, publié en 1939 et intitulé « Ce que l'homme noir apporte » jusqu'à l'un des tout derniers, son *Ce que je crois*, cette intuition que l'art nègre *est* philosophie reste le cœur de sa pensée. Les pages qui suivent analyseront le déploiement de cette intuition dans différentes directions en se cantonnant aux textes théoriques de Senghor. Je n'ignore bien sûr pas que lui-même a déclaré que si seul un volet de son œuvre, poétique, politique et philosophique devait demeurer, il aimerait que

restât, seule, sa poésie. Il est vrai aussi que l'on peut sans doute lire sa poésie comme expression de sa pensée philosophique: beaucoup le font. Mais je n'ai pas voulu me mettre à solliciter sa poésie quand lui-même n'a pas écrit, à la différence, par exemple, d'un autre poète, philosophe et homme d'État du Tiers Monde auquel il a été comparé, l'indien Mohamed Iqbal, de véritables poèmes philosophiques. Je m'en suis par conséquent tenu à peu près strictement à ses seuls écrits en prose où se lit en toute clarté le dialogue entretenu par Senghor avec les principaux auteurs qui l'ont aidé à penser les développements et implications de son intuition originelle.

Le chapitre portant le sous-titre de *métissage* conclut sur la question de l'essentialisme senghorien et donc aussi sur celle de l'actualité de sa pensée à une époque comme la nôtre, généralement anti-essentialiste car dominée par la pensée dite postcoloniale. Ce chapitre de conclusion revient sur l'importance chez l'auteur de *Négritude et Civilisation de l'universel* du métissage. Il est important en effet, de rappeler que ce concept, lorsqu'on lui reconnaît toute la place et tout le poids qu'il a dans sa réflexion, interdit de penser la philosophie de Senghor comme une simple métaphysique d'essences figées dans leur séparation ainsi qu'on la caricature souvent pour en faire le type même du discours dont notre situation postcoloniale serait la déconstruction. Ce chapitre revient sur un point qui est récurrent dans cet ouvrage et qui est que sous ce qu'on pourrait appeler un « essentialisme stratégique »⁸

8. L'expression est de Gayatri Chakravorty Spivak qui déclare que si l'on doit s'opposer aux discours de l'essentialisme et de l'universalisme

de Senghor, le discours de l'hybridité est toujours à l'œuvre pour venir fluidifier les identités affichées. Ce qui est, dans le fond, encore un effet de l'art. On l'aura remarqué donc : les titres des différents chapitres sont chacun l'un des plus importants mots-clefs exprimant la pensée de Senghor : rythmes, con-naissance (selon une écriture que Senghor adopte du poète Paul Claudel pour exprimer la notion d'un connaître qui consiste à naître à et avec ce qui est ainsi connu), convergence, métissage ; plutôt qu'« exil » c'est au contraire « royaume » qui serait ici un mot-clef senghorien. Mais c'est justement Sartre qui parle ici pour dire que la négritude est exil quand tout le propos senghorien sera de la déclarer « royaume ».⁹

parce qu'ils ont partie liée avec la domination, l'on ne peut, stratégiquement, s'en dispenser totalement. Parfois, et cela au nom même de la lutte contre la domination, il faut faire le choix d'une essentialisme qui sera donc « stratégique ». Voir G.C. SPIVAK, *The postcolonial critic. Interviews, Strategies, Dialogues*, textes réunis par Sarah Harasym, New York et Londres, Routledge, 1990 ; pp. 11-12.

9. L'entreprise de lire « Senghor comme philosophe » a été encouragée par Jean-Joseph Goux de l'université de Rice et Irele Abiola de l'université de Harvard. Le Centre Alice Berline Kaplan pour les Humanités de l'université de Northwestern m'a offert la possibilité, en m'accueillant parmi ses pensionnaires, de consacrer une partie de l'année académique 2005-2006 à la rédaction des chapitres qui suivent, souvent à partir de conférences que j'avais données sur la pensée de Senghor. Je remercie ses directeurs Robert Gooding-Williams et Elzbieta Foeller-Pittuch pour cette hospitalité. Je remercie pour leurs remarques Amady Ali Dieng, Nasrin Qader, Bill Murphy, Babacar Mbengue, Philippe Gouet, Hady Bâ et Françoise Blum. J'exprime enfin ma gratitude aux étudiants de Northwestern qui ont suivi le séminaire que j'ai consacré, au printemps 2006, à la philosophie de Senghor pour ce que ce livre doit à notre dialogue.

Exil

*Je ne place pas ce Royaume seulement au début de ma vie.
Je le place aussi à la fin. En généralisant, je dirai que
c'est le but ultime des activités de l'homme
que de recréer le Royaume d'enfance.*
L.S.Senghor (*La poésie de l'action*)

Le langage seul m'apprendra ce que je suis.
Jean-Paul Sartre (*L'être et le néant*)

En Juin 1949 paraît dans *La Nouvelle Critique*, une revue du Parti communiste français, un article signé Gabriel d'Arboussier et intitulé

Une dangereuse mystification : la théorie de la négritude ». Sur le ton du propos fameux les platoniciens sont mes amis mais plus encore la vérité, l'auteur, alors un des responsables du parti du Rassemblement démocratique africain (RDA), conclut son article sur ces mots «...quels que soient nos liens d'amitié – et je dirai même à cause de ces liens – nous ne cesserons de poursuivre notre travail d'éclaircissement et de démasquer tous les faux prophètes de l'existentialisme réactionnaire et adversaire camouflé, mais résolu, de toute révolution qu'elle soit noire ou blanche. »

Cette conclusion indique bien quel est le contenu de l'article : il s'agit d'une critique, ou plutôt d'une dénonciation radicale d'une pensée présentée comme fondamen-

talement réactionnaire, résolument contre-révolutionnaire et d'autant plus dangereuse qu'elle se camoufle sous les apparences généreuses et progressistes d'une lutte d'émancipation des peuples noirs dominés. Avec cet article, c'est la ligne du Parti communiste qui s'est exprimée sur *L'anthologie de la poésie nègre et malgache d'expression française* que vient alors de publier Léopold Sédar Senghor et sur *Orphée noir*, la préface que lui a donnée Jean-Paul Sartre.¹ Pour Gabriel d'Arbousier le poète Senghor (il a publié alors *Chants d'ombre*, *Hosties noires* et *Ethiopiennes*) comme le philosophe Jean-Paul Sartre ainsi que la revue et maison d'édition *Présence africaine*² qui, avec son directeur Alioune Diop, accompagne le mouvement de la « négritude », participent d'une « mystification » visant à divertir de la vraie lutte et des vrais enjeux. S'opposer sur des bases idéologiques à une anthologie de poésie est a priori absurde, sauf à mettre l'accent sur la Préface en affirmant qu'elle dit le sens et la substance « méta-poétiques » du choix de réunir les poèmes qui la composent et ainsi concentrer sur elle le feu de la critique. C'est bien ce que fait G. d'Arboussier dont la dénonciation repose sur deux grands points.

Le premier est qu'*Orphée noir* est bien plus qu'une préface à un florilège poétique ; en fait il le présente totalement dans sa vérité profonde pour ce qu'il est : un

1. Hyman souligne justement que ce n'est pas hasard si la critique de D'Arboussier adopte les termes qui furent ceux de la critique de Politzer contre Bergson que firent paraître Les Editions Sociales en 1947 *Le bergsonisme, une mystification philosophique*. (J.L. HYMANS, *Léopold Sédar Senghor. An intellectual Biography*, Edinburgh, University Press, 1971 ; p. 125).

2. L'article insinue (p. 40) que « l'impérialisme » l'a subventionnée.

chapitre de la philosophie existentialiste « appliquée » à la « question noire » ; comme elle pourra l'être à la « question juive » ou au « deuxième sexe ». Ainsi l'attaque de d'Arbousier dit bien que d'authentiques « poètes révolutionnaires » africains ne sont pas sélectionnés mais ce propos reste très marginal dans la critique : ces poètes n'ont pas vraiment la stature de ceux de l'*Anthologie* lesquels ne sont pas non plus les conservateurs et autres contre-révolutionnaires que supposerait un tel propos. En réalité l'attaque vise l'existentialisme lui-même en ce qu'il semble engagé, avec *Orphée noir* et la négritude comme son avatar poétique, dans l'entreprise d'introduire le leurre et la confusion de la race dans l'arène de la lutte contre la domination capitaliste et impérialiste.

Le second point de l'attaque, lié au premier consiste à dire que cette entreprise elle-même est à lire comme une insurrection mal venue et brouillonne du particularisme là où il s'agit de l'universalité de la lutte des classes comme moteur de l'Histoire. Cette entreprise est une mystification théorique car elle prétend être plus que ce qu'elle est en réalité : un accident du Sujet porteur de l'universel et qui est le prolétariat. *Accident*, cela veut dire que lorsque le dominé *se trouve être noir* il n'y a vraiment pas matière, dans cette contingence, à théorie existentialiste puisque la pensée de la libération qui l'englobe est déjà là présente, dans le marxisme (et son incarnation soviétique). Elle est une mystification pratique lorsqu'elle crée les conditions objectives d'une division et d'un détournement de l'énergie pour la libération.³ Considérons

3. Le texte dénonce ainsi (p. 40) l'irruption de l'élément ethnique sous la forme des pannégrisme, panslavisme ou du sionisme. On retrouve

donc les points de la critique de d'Arbousier qui constitue la matrice de la plupart de celles qui suivront contre la philosophie senghorienne.

Lorsqu'en 1948 Alioune Diop et L.S. Senghor demandent à Jean-Paul Sartre d'apporter le prestige d'une préface de sa main à ce qui devint alors, par sa nature et du fait de cette préface aussi, un Manifeste poético-politique de la Négritude, l'auteur de *La Nausée* a publié cinq ans plus tôt son grand traité philosophique de l'existentialisme : *L'être et le néant*.⁴ Nous sommes d'emblée libres, y écrit-il, la liberté n'est pas libre de ne pas être libre, elle n'est pas libre de ne pas exister. Par conséquent, aucune situation donnée ne saurait empêcher ma liberté car c'est toujours elle qui décide du sens que cette situation a pour moi. Le rocher ne m'oppose son adversité, dit ainsi Sartre, que quand j'ai formé le *projet* de l'escalader plutôt que de le contourner. Il est vrai pourtant, faut-il cependant constater, que « l'existence de l'Autre apporte une limite de fait à ma liberté. »⁵ Et, avec cet *Autre*, apparaît en particulier cette notion que la race à laquelle j'appartiens est aussi la situation où il me tient prisonnier de son regard. « C'est qu'en effet, par le surgissement de l'Autre apparaissent certaines déterminations que je suis sans les avoir choisies. Me

ici l'argumentation classique contre « l'allié objectif » des forces impérialistes : si elles peuvent s'en servir, d'une manière ou d'une autre, alors tu es, *objectivement*, de leur côté.

4. Jean-Paul SARTRE, *L'être et le néant. Essai d'ontologie phénoménologique*, Paris, Gallimard, 1943.

5. SARTRE, *op. cit.* p. 606.

voici, en effet, Juif ou Aryen, beau ou laid, manchot, etc. Tout cela je le suis *pour l'Autre* sans espoir d'appréhender ce sens que j'ai *dehors* ni à plus forte raison de le modifier (...) »⁶ Avec la découverte donc de ma race, dont j'apprends que je lui appartiens « dans et par les relations que j'entretiens avec les autres (...), je rencontre ici tout à coup l'aliénation totale de ma personne : je suis quelque chose que je n'ai pas choisi d'être : qu'en va-t-il résulter pour la situation ? »⁷ Sartre a donc rencontré philosophiquement la question des races lorsque ses thèses affirmant de la « situation » qu'il m'est toujours donné de la constituer et de la dépasser par mon projet, ont semblé rencontrer là un écueil. Que devient mon projet par rapport aux déterminations raciales ? Eh bien, affirme Sartre, ces éléments de ma situation eux aussi n'apparaissent qu'avec un sens que ma liberté leur confère. Il est vrai qu'ils existent aux yeux de l'Autre qui me prend pour un objet et ainsi manifeste « une transcendance qui me transcende », selon l'expression qu'il emploie pour décrire cette situation de face à face. Mais ils ne sauraient empêcher que je sois toujours un *être-libre-pour*... Sartre a écrit ainsi, par exemple, qu'un juif n'est pas d'abord un juif pour être ensuite honteux ou fier ; c'est sa fierté d'être juif, sa honte ou son indifférence qui lui révèlent son être-juif ; et cet être-juif n'existe que par sa manière libre de l'adopter.

6. *Idem*.

7. *Ibid.* p. 607.

Quand il écrit alors *Orphée noir*, il est compréhensible que Sartre y poursuive le même type d'analyse de ce que cela veut dire être noir et faire face à un monde raciste ; qu'il continue de lire dans toutes ces voix de poètes noirs qui disent la révolte contre l'aliénation en même temps que l'affirmation de soi ses propres analyses existentialistes. On notera que dans l'histoire de la pensée occidentale, quand un philosophe venait à évoquer la race (celle des autres, bien sûr), c'était toujours du dehors et souvent pour dire des horreurs indigne d'une « âme principale », pour parler comme Montaigne. Parce que son analyse est existentielle et qu'elle s'inscrit dans le couple conceptuel situation/projet, Sartre parle de la race du dedans en demandant: que signifie ma liberté quand je suis d'une race « autre » ? C'est la question qu'il posera dans *Orphée noir*.

Les préfaces de Sartre, on le sait, ne sont jamais de simples invitations à découvrir les pages qu'elles présentent. Au contraire, lorsqu'il s'empare ainsi d'une œuvre, c'est pour se coucher de tout son long sur elle, pour reprendre une de ses images, et se l'approprier en en disant la vérité ultime, celle qui la définit toute, à son insu même. On peut comparer de ce point de vue *Orphée noir* à *Saint Genet comédien et martyr*⁸, le livre-préface où

8. Jean-Paul SARTRE, *Saint Genet comédien et martyr*, Paris, Gallimard, 1952. Lilian Kesteloot parlant de la manière dont Sartre s'est emparé du mouvement qui s'exprimait dans l'*Anthologie* écrit : « Après sa brillante analyse –qui est elle-même un des morceaux de littérature les plus beaux que Sartre ait jamais écrits- tout le monde s'est mis à disserter sur la négritude, mais à travers les définitions que Sartre en avait proposées ; on a davantage réfléchi et discuté sur ce que Sartre écrivait de la négritude que sur ce qu'en disaient les Nègres eux-mêmes, les

Sartre a présenté ce qui était alors les œuvres complètes de Jean Genet. De cet ouvrage de Sartre Edmund White, dans sa biographie de Genet⁹, a écrit qu'il s'agissait d'une « psychanalyse existentielle » de l'auteur. Il a ainsi rappelé la réaction de ce dernier après que Sartre se fut ainsi « couché de tout son long » sur lui : « Je suis l'illustration de ses théories concernant la liberté » a déclaré Genet à propos du livre que Sartre lui a consacré. Il s'est plaint aussi à Jean Cocteau : « Toi et Sartre, vous m'avez statufié. Je suis un autre. Il faut que cet autre trouve quelque chose à dire. »¹⁰ La même chose, toutes proportions gardées, arrivera à Senghor, qui devra trouver « quelque chose à dire » après *Orphée Noir*. Sur l'*Anthologie* senghorienne des poètes noirs, manifeste d'une négritude qu'il a baptisée « Eurydice », Sartre aura plaqué le même baiser de la mort que sur l'œuvre de Jean Genet.

Au commencement, selon Sartre, est l'exil et c'est là l'expérience dont la négritude est fille. Qu'on soit comme Césaire de la diaspora, ou comme Senghor d'un village serer du Sénégal, on n'a pas de chez soi quand on est noir. On vit exilé ontologiquement, dans son être même, car l'on vit dans un monde qui, depuis « trois mille ans » dit Sartre, est un monde où l'Être est blanc et parle blanc. Le Royaume d'enfance dont *se souvient* Senghor ou l'Afrique qu'*imaginent* les poètes de la dias-

Césaire, Senghor, A. Diop, etc. qui en avaient surtout parlé comme d'une expérience ! » (Lilian KESTELOOT, « L'après guerre, l'anthologie de Senghor et la préface de Sartre », *Ethiopiennes, revue négro-africaine de littérature et de philosophie*, Dakar, No 61 2^e semestre 1998).

9. E. WHITE, *Genet. A Biography*, New York, Knopf, 1993.

10. Cité dans E. WHITE, *op.cit.* Pp. 381 et 675.

pora ne sont pas des lieux différents mais le même *topos* poétique, la même fabrication nostalgique d'un séjour par celui dont l'expérience, avec la prise de conscience de sa situation, est d'être toujours sans foyer, hors de soi, hors être, hors langage. Quand les poètes noirs se rencontrent dans l'*Anthologie* ce n'est pas l'africanité continentale qui accueille ses enfants partis ailleurs, c'est la dispersion primordiale de tous dans les ténèbres extérieures à l'Être qui veut se surmonter. Ce qui permet de surmonter ainsi la diasporisation, c'est l'usage poétique du langage qui seul peut effectuer le retournement de l'Être. Et pour que ce retournement ait lieu, il est impératif que ce langage soit celui que l'Être lui-même est déclaré habiter. L'irlandais, dit Sartre, s'affirmera contre l'oppression et l'aliénation en revendiquant la langue irlandaise. L'africanité, parce qu'elle est exilée de soi et dispersée, se constituera dans la francophone en exigeant ainsi que la langue qui parle naturellement l'universel la reçoive. En conséquence, cette rencontre de l'africanité et de la langue française se réalisera comme impossibilité et s'effectuera du fait même de son impossibilité. Ce que mesurent en effet les poètes de l'*Anthologie* lorsqu'ils chantent en français, c'est l'écart que la langue creuse sous leurs mots et entre ceux-ci, défaisant les liens habituels qui les attachent ensemble, apprivoisés. La poésie noire s'effectuera dans l'impossibilité de la *syntaxe*, sous la figure donc de la *parataxe*, faisant de chaque image un isolat, rendant chaque mot monadique, « total » et comme « étranger à la langue », pour parler comme Mallarmé. Mallarmé justement est évoqué par Sartre et avec lui Bataille, pour avoir dit avec plus de justesse et de précision que quiconque que l'Être se dé-

robe dans le langage qui cherche à le dire et que c'est « en renchérissant sur son impuissance verbale, en rendant les mots fous » que « le poète nous [le] fait soupçonner par delà ce tohu-bohu qui s'annule de lui-même (...) »¹¹. C'est donc la distance, *l'écart* qui fait la poésie c'est-à-dire qui indique silencieusement l'Être, et c'est cela qui « de Mallarmé aux Surréalistes » s'est cherché dans l'entreprise de mettre le langage en question.¹²

Justement : que l'Être soit la grande affaire de la poésie, cela les poètes de l'africanité sont bien *déplacés* pour le savoir. Et la volonté de détruire l'oppression et l'aliénation sera aussi chez eux, naturellement, volonté de faire dégorger à la langue sa charge d'exclusion, ce qui se traduira dans l'art de « concasser » les mots, de « rompre leurs associations coutumières », de les « accoupler par la violence ».¹³ Quand les poètes noirs embrassent la langue française c'est aussi pour la détruire, dit Sartre. Et cela tombe bien, car ils rencontrent et remplissent ainsi « le but profond de la poésie française (...) cette autodestruction du langage. »¹⁴ C'est pourquoi ceux que Senghor déclare être des maîtres naturels de la parataxe seront pour Sartre ceux qui ont achevé cette recherche poétique et réalisé pleinement pour notre temps ce dont le surréalisme était le pressentiment : la reconnaissance que Breton accordera au *Cahier d'un retour au pays natal*

11. *Orphée noir* p. xx ; in L. S. SENGHOR, *Anthologie de la nouvelle poésie nègre et malgache de langue française*, Paris, Presses universitaires de France, 1969 (2^{ème} éd.).

12. *Ibid.*

13. *Idem*, p. xx.

14. *Ibid.*

d'Aimé Césaire n'a rien donc d'une reconnaissance de paternité ; elle est plutôt celle, éblouie, de l'enjeu vrai, à découvert ici, derrière les jeux de mots surréalistes. Comme écrit Sartre « la poésie noire de langue française est, de nos jours, la seule grande poésie révolutionnaire. »¹⁵

Baiser de la mort : *Orphée Noir* se caractérise dès les premiers mots par une violence du ton qui est une marque de l'écriture sartrienne pour saluer l'érection du peuple noir contre l'oppression, le racisme et la négation ; mais, également, par une singulière poésie pour dire que la négritude, idole formidable née du seul chant des poètes telle Eurydice arrachée du néant par la puissance d'évocation d'Orphée, est vouée à disparaître : parce que, dans le fond, l'africanité n'a jamais existé hors de sa seule évocation. Tout entière dans le verbe poétique, elle est promise, *ab initio*, à s'évanouir dans la vibration des mots dont elle est faite. Cela revient à dire aussi, finalement, que les peuples noirs n'ont jamais été véritablement un acteur, un facteur d'histoire, même dans leur révolte. Sartre décrète que la négritude, parce qu'elle est négation de la plus radicale négation a produit la seule poésie authentiquement révolutionnaire de notre temps et porté à incandescence la puissance de révolte du surréalisme. Il demeure que le « racisme antiraciste »

15. *Id.* p. XII. Sartre oppose ainsi l'authenticité révolutionnaire de ceux qui vivent dans l'exil de l'Être et dans l'écart poétique à une poésie censée être celle de « la révolution future "mais qui" est restée entre les mains de jeunes bourgeois bien intentionnés qui puisaient leur inspiration dans leurs contradictions psychologiques, dans l'antinomie de leur idéal et de leur classe, dans l'incertitude de la vieille langue bourgeoise. » (p. XIII).

qu'elle représente (une formule sartrienne dont la négritude aura ensuite à se dépêtrer) est un simple aspect poétique du vrai acteur, du vrai 'peuple' qu'est le prolétariat. À ce prolétariat Sartre a ôté la capacité poétique de transfigurer le monde pour la donner au peuple noir ; il lui a gardé la capacité de véritablement le transformer. La négritude dont il fait un moment d'une dialectique qui verra se résorber les différences raciales dans l'universel n'est même pas un vrai « moment » c'est plutôt dirons-nous, un moment dans un moment. Dans le fond, la critique de d'Arboussier est injuste, de son point de vue même, à l'endroit du texte d'*Orphée noir* car elle n'a pas accordé toute l'attention qu'elle méritait à l'escamotage dialectique de la négritude qu'effectue aussi la préface de Sartre.

Quel effet cela fait de se savoir ainsi vouée à disparaître pour une identité revendiquée contre sa propre négation ? Frantz Fanon le dira mieux que tout le monde : « Quand je lus cette page [d'*Orphée noir*], je sentis qu'on me volait ma dernière chance. Je déclarai à mes amis : « La génération des jeunes poètes noirs vient de recevoir un coup qui ne pardonne pas ». On avait fait appel à un ami des peuples de couleur, et cet ami n'avait rien trouvé de mieux que de montrer la relativité de leur action, ... J.-P. Sartre, dans cette étude, a détruit l'enthousiasme noir. »¹⁶

Les poètes de la Négritude refuseront de diverses manières le verdict sartrien et que leur enfant, en conséquence de ce verdict, fût mort-né. C'est le sens que l'on

16. Frantz FANON, *Peau noire, masques blancs*, Paris, Seuil, 1952, pp. 135-136.

peut donner à la *Lettre à Maurice Thorez* où, en 1956, Aimé Césaire fit de sa démission du Parti communiste français, outre une protestation contre l'alignement du PCF sur l'Union soviétique, le geste d'affirmer la réalité d'un particulier dont le destin n'est pas de se fondre dans l'universel mais de s'y retrouver, dans tous les sens de cette expression. Dans sa lettre Césaire commence par dire les griefs que l'on peut avoir contre un parti qui n'a pas su affirmer son indépendance vis-à-vis de la Russie avant d'en arriver à ce qu'il présente comme les « considérations se rapportant à sa qualité d'homme de couleur ».¹⁷ C'est alors l'exaltation de la singularité : celle d'une « situation dans le monde qui ne se confond avec nulle autre, (...) de problèmes qui ne se ramènent à nul autre problème, (...) d'une histoire coupée de terribles avatars qui n'appartiennent qu'à elle... »¹⁸ Vient ensuite l'évocation des « peuples noirs » au pluriel, ainsi que l'exigence qu'ils aient leurs organisations propres, « faites pour eux ; faites par eux et adaptées à des fins qu'eux seuls peuvent déterminer ».¹⁹ Car le « fraternalisme » stalinien et son usage de la notion du « peuple avancé » qui a le devoir d'aider « les peuples attardés » ne dit pas autre chose, insiste Césaire, que « le paternalisme colonialiste ». Dans le fond, ce que veut Césaire, derrière les formules quelque peu creuses du genre « que le marxisme et le communisme soient

17. A. CÉSAIRE, *Lettre à Maurice Thorez*, in George NGAL, *Lire le « Discours sur le colonialisme d'Aimé Césaire »*, Paris, Présence africaine, 1994, p. 136.

18. *Id.*, p. 137.

19. *Id.*, p. 138.

au service des peuples noirs et non les peuples noirs au service de la doctrine », c'est définir la notion de peuple par le culturel et non par le politique. Quand il parle de « la variété africaine du communisme », comme quand Senghor insistera sur un socialisme africain né d'une relecture négro-africaine de Marx, c'est de culture qu'il s'agit bien plus que de doctrine politique. D'un mot, s'il y a bien une unité au-delà de la pluralité – et Césaire s'écrit : « Voyez donc le grand souffle d'unité qui passe sur tous les pays noirs²⁰ » –, cette unité est dans un mouvement plutôt qu'elle n'est une essence donnée. Dire ce mouvement culturel, ce n'est pas l'opposer au politique ou au peuple comme prolétariat, c'est dire que sa signification va plus large et plus profond que le politique qu'elle dépasse et englobe. Il s'agit donc d'une réponse existentielle à un problème lui aussi existentiel et c'est cette réponse qui pour Césaire constitue un peuple. Il le redira encore, en 1987, dans une conférence donnée à Miami, en rappelant que le mot Négritude est un mot problème pour un problème, et qu'il est certainement « d'un emploi et d'un maniement difficiles »

« La Négritude à mes yeux n'est pas une philosophie. La Négritude n'est pas une métaphysique. La Négritude n'est pas une prétentieuse conception de l'univers. C'est une manière de vivre l'histoire dans l'histoire : l'histoire d'une communauté dont l'expérience apparaît (...) singulière avec ses déportations de population, ses transferts d'hommes d'un continent à l'autre, les souvenirs de croyances lointaines, ses débris de cultures assassinées.

20. *Ibid.*

Comment ne pas croire que tout cela qui a sa cohérence constitue un patrimoine ? »²¹

On a dit du trio Léon Gontran Damas, Aimé Césaire, Léopold Sédar Senghor que le dernier est plus « théoricien » que ses compagnons, et qu'à la différence de Césaire il reprend justement à son compte tout ce que ce dernier ne veut pas que la Négritude soit: une métaphysique ou une conception de l'univers. Pour Senghor il y a en effet une africanité aussi réelle que les objets matériels qu'elle a produits et qui sont avant tout ses œuvres d'art. Ces objets parlent une langue qu'il faut déchiffrer et ils manifestent une ontologie consubstantielle aux religions des terroirs. De cette langue, de cette ontologie, de la religion ancienne de son terroir serer Senghor dit avoir eu l'*expérience* et il en parle en poète comme du « Royaume d'enfance ». Celui-ci n'est donc pas un simple *topos* poétique qui ne tiendrait sa réalité que d'être l'évocation nostalgique, depuis l'exil, d'un ailleurs qui serait un chez soi mythique. Ce royaume est, si l'on veut, l'Idée platonicienne bien plus réelle que la réalité même et qui se révèle à l'occasion de certaines rencontres. Pour Senghor l'africanité est donc nécessairement autre chose qu'une figure de la dialectique – la négation de la négation – autre chose qu'un moment voué à disparaître dans la Synthèse prochaine.

D'ailleurs, lorsqu'on y regarde de près, l'essentiel de ce que dit Sartre dans *Orphée noir*, et jusque dans ses

21. CÉSAIRE, *Discours sur la Négritude*, prononcé le Jeudi 26 Février 1987 à l'Université internationale de Floride à Miami; ce discours est publié à la suite du *Discours sur le colonialisme*, Paris, Présence africaine, édition de 2004. La citation est p. 82 de cet ouvrage.

citations des textes de *l'Anthologie* est écrit à propos de Césaire.²² L'idée centrale que la négritude est avant tout et surtout « subjective », qu'elle est descente en soi, vise principalement la vérité du verbe césairien. Du côté de la réalité « objective » de la négritude se trouvent les poètes du « continent » qui eux veulent aussi exprimer « les mœurs, les arts, les chants et les danses des populations africaines. »²³ Et parmi eux il faut distinguer tout particulièrement le sénégalais Birago Diop dont Sartre écrit que la poésie « seule est en *repos* parce qu'elle sort directement des récits de griots et de la tradition orale. »²⁴

Le propos de Sartre sur la vraie signification de ce qui réunit les poètes de *l'Anthologie* ne vaut guère pour Birago Diop et c'est ce que reconnaît l'auteur d'*Orphée noir* lorsqu'il évoque cette exception que constitue le poète-conteur sénégalais quand il écrit une poésie « en repos ». Entendons donc que celle-ci n'est pas en mouvement pour combler l'insurmontable *écart* qui fait l'expérience partagée de ceux qui chantent leur négritude en français. Mais en ce cas que faire de l'exception que constitue Diop ? Une confirmation de la règle ? Le signe que Birago Diop

22. Ce constat est à l'opposé de ce que dit Marcien Towa qui déclare que « c'est sans doute, en partie, sous l'influence de Senghor que Sartre a si facilement assimilé la négritude à la quête de "l'âme noire" et à un "racisme anti-raciste". Le raisonnement est le suivant : Towa oppose ce qui est pour lui une négritude senghorienne essentialiste et empreinte de religiosité à une négritude plus révolutionnaire qu'il voit chez Césaire. Si donc Sartre parle d'âme noire, c'est qu'il est sous "l'influence" de Senghor ». (Marcien TOWA, *Poésie de la négritude, approche structuraliste*, Sherbrooke, Naaman, 1983. La citation est p. 266.

23. *Orphée noir*, p. xxiv.

24. *Ibidem*. Birago Diop, né en 1906, la même année que Senghor, à Dakar est mort en 1989.

n'aurait pas dû se trouver là ? Pas assez poète ? Ou trop différemment de Césaire ? Il est vrai d'abord que pour le seul cas de B. Diop, Senghor a retenu un conte, en plus de deux poèmes, pour les faire figurer dans l'*Anthologie*. Pour justifier la présence de ce conte, intitulé *les mamelles*, dans une anthologie poétique, Senghor explique, dans une notice introductive, ce qu'est l'art de B. Diop. Certes, écrit-il, « il est surtout connu comme conteur. Mais, en Afrique Noire, la différence entre prose et poésie est surtout de technique, et combien mince... »²⁵ Plus loin, dans la même notice, Senghor ajoute cette précision : « Birago Diop nous dit modestement qu'il n'invente rien, mais se contente de traduire en français les contes du griot de sa maison. Amadou, fils de Koumba. Ne nous y laissons pas prendre. Il fait comme tous les bons conteurs de chez nous : sur un thème ancien, il compose un nouveau poème. Et le lecteur étourdi croit facilement à une traduction, tant le conteur, qui allie la finesse française à la verte sobriété *wolove*, sait rendre la vie du conte négro-africain avec sa philosophie, son imagerie et son rythme propres. »²⁶ Plus tard, lorsqu'il écrira la « préface » aux *Nouveaux contes d'Amadou Koumba* publiés par Birago Diop en 1958, Senghor reviendra plus longuement sur la « traduction » qu'effectue le conteur-poète lorsqu'il prétend prêter sa voix francophone à la voix d'Amadou, fils de Koumba. Les contes que recrée B. Diop sont pour

25. *Anthologie*, p. 135.

26. *Idem*. On aura remarqué l'opposition qu'établit ici Senghor entre « finesse française » et « verte sobriété *wolove* ». L'usage est aujourd'hui de ne pas accorder, ni en genre, ni en nombre, le mot *wolof* qui désigne la langue du peuple wolof.

lui une manifestation d'une ontologie où les êtres sont forces susceptibles d'accroissement et de diminution, d'être « ren-forcées » ou au contraire « dé-forcées » selon le néologisme dont il use.²⁷ Par ailleurs, ils sont dominés par le rythme omniprésent dans les dialogues et dans la structure narrative avec, très souvent, « le retour périodique d'un chant-poème » pour souligner la progression dramatique. Enfin –et ce point est important pour expliquer l'exception que constitue B. Diop pour la thèse de Sartre- « avec une aisance souveraine, [celui-ci] mêle texte et traduction, il entrechoque *wolof* et *français*. Mieux, il tire, de la simple traduction, des effets saisissants. »²⁸

Voilà l'explication, en effet : l'esthétique de Birago Diop n'est pas une esthétique de l'écart mais de l'entrechoc. En d'autres termes, sa poésie présente l'apparence d'être « en repos » parce qu'elle se construit dans un entre-deux langues – le wolof et le français- dont elle joue.²⁹

27. Birago DIOP, *Les nouveaux contes d'Amadou Koumba*, Paris, Présence africaine, 1958. Senghor décrit ainsi cette ontologie des forces vitales sur laquelle on reviendra : « Tout l'univers visible et invisible – depuis Dieu jusqu'au grain de sable, en passant par les génies, les ancêtres, les animaux, les plantes, les minéraux- est composé de “vases communicants”, de forces vitales solidaires, qui émanent toutes de Dieu. L'homme vivant, parce que force douée de *liberté*, est capable de *ren-forcer* sa force vitale ou, par négligence, de la “*dé-forcer*”, mais il ne le peut qu'en faisant agir les autres forces ou en se laissant agir par elles. » (in *Préface*, pp. 15-16).

28. *Les nouveaux contes*, *Préface* p. 21.

29. On trouve maints exemples de ce « jeu » qui n'est pas de simple traduction dans les textes de Birago Diop, ce maître d'une écriture qui soit ce que l'on a appelé de « l'oralité feinte » : il a su en user avec subtilité à la différence d'auteurs qui en ont fait une technique mécanique d'écriture (parler une *autre* langue en français) qui finit par lasser : quand tout est écart, il n'y a plus d'écart.

Sans qu'il pût véritablement mettre le doigt dessus, Sartre a bien senti que la valeur poétique du texte de Birago Diop en français tenait aussi à la présence, en deçà de lui, de quelque chose (une autre langue, une autre voix, un art ancien de dire), un je-ne-sais-quoi mais bien réel qui fait de son chant l'évocation d'une Eurydice qui ne soit pas seulement un fantôme voué à disparaître.

Cette esthétique de l'entre-deux, Senghor la reconnaît comme étant également la sienne. Il faut le croire sur parole lorsqu'il déclare avoir jeté au feu ses premiers poèmes après qu'il eut découvert, dans ses retrouvailles avec les chants gymniques de sa culture serer, la puissance poétique de l'art africain : il s'était alors découvert simple faiseur de vers au lieu d'un poète et avait compris qu'il devait se recréer à cette force. Jouer avec le feu de ce qu'il appellera, à propos de Birago Diop justement, la puissance fabulatrice de cet art, en même temps que de la langue française, voilà quel sera, pour Senghor, le chemin poétique. Il ne s'agit pas seulement de produire une poésie de l'exil et de l'impossibilité de faire être l'absent, mais d'affirmer que dans l'exil aussi le royaume d'enfance demeure présent telle une matrice continûment créatrice qui invite le poète à se « *ren-forcer* » à sa puissance de dire.

Singulière et paradoxale préface qu'*Orphée noir*. Elle accomplit ce que les initiateurs et les promoteurs du mouvement de la Négritude pouvaient espérer de mieux : qu'une voix amie et qui porte fit de l'*Anthologie de la poésie nègre et malgache de langue française* le manifeste d'une protestation destinée à secouer jusqu'aux « assises du monde ». On peut en effet compter sur l'incompara-

ble écriture de combat de Jean-Paul Sartre pour ce faire. Mais *Orphée noir* réalise aussi, en même temps, la plus radicale critique, la déconstruction la plus achevée, de ce dont il est le héraut. De l'Afrique dont les poètes de l'*Anthologie* ont fait le cœur de leur chant, Sartre affirme qu'elle est « imaginaire », inventée ; de l'entreprise elle-même de proclamer « l'ensemble des valeurs culturelles du monde noir », il indique qu'elle est, en sa vérité dernière, un « racisme anti-raciste », une négation de négation qui jamais ne sera une authentique affirmation ; pour ce qui est de sa finalité, il n'y en a guère : tout bien réfléchi, cette protestation ne fait qu'agir magiquement sur les choses, par la transmutation poétique des mots, ces « armes miraculeuses » qui ne sauraient se substituer à la critique des armes. Il est donc dans l'ordre des choses que la protestation exprimée par ceux qui s'en sont faits les porte-parole ne soit dès lors qu'un moment appelé à se dissiper au soleil des vraies luttes de libération menées par le seul véritable acteur qui a pour lui l'histoire : le prolétariat.

Aucune critique ultérieure de la Négritude, aucun pamphlet contre la pensée de Senghor ne dira finalement rien que Sartre n'ait déjà dit dans sa préface. Que l'Afrique soit l'invention d'un discours nativiste, que l'idée d'une philosophie africaine se ramène à un racialisme essentialiste qui procède par inversion (de la blancheur de l'être à sa négritude, de la raison à l'émotion, etc.) tout cela est assez clairement lisible dans *Orphée noir*. Même cette critique que Senghor lui-même et sa pensée sont si... « français » (que l'on lira beaucoup sous la plume d'intellectuels africains anglophones et de tous ceux qui

reprocheront au poète son engagement et son rôle historique dans la constitution de la francophonie), se trouve dans la préface de Sartre.

La pensée de Senghor s'écrit aussi contre ce que dit *Orphée noir* de la Négritude. Et d'abord contre l'affirmation qu'elle est un racisme. Même anti-raciste, le racisme répugne absolument à une philosophie nourrie, on le redira, des thèses du Père Pierre Teilhard de Chardin et qui se déclare orientée vers la construction de « l'humanisme du vingtième siècle » ainsi que vers ce que le Père jésuite a appelé la « civilisation de l'universel ». Léopold S. Senghor et son ami Aimé Césaire confesseront, durant les débuts du mouvement qu'ils fondèrent avec Léon Damas, certaine tentation et velléité de racisme par réaction à celui dont ils étaient alors victimes. Mais, écrira Senghor, le spectacle de ce que la barbarie nazie a provoqué de meurtres et de destruction aura vite convaincu, s'il avait besoin de l'être, le prisonnier de guerre qu'il fut en 1940, pendant deux ans, que le racisme était le mal absolu que seul pouvait défaire un anti-racisme qui fût, de part en part, l'affirmation de « l'humanisme intégral » dont a parlé Jacques Maritain.³⁰

30. Revenant sur les débuts du mouvement, Senghor déclare dans une conférence donnée en 1976 et portant comme titre « La négritude, comme culture des peuples noirs, ne saurait être dépassée » « ...dans les premières années du mouvement, au Quartier latin, la Négritude a été, volontairement je le reconnais, une sorte de ghetto moral, ghetto teinté de racisme dans la mesure précise où, dans l'enthousiasme du retour aux sources et de la découverte du Graal noir, pour parler comme Sartre, nous trouvions insipides les valeurs albo-européennes (...) Cependant nous ne fûmes pas longs à sortir de ce ghetto. J'ai dit ailleurs, et plus d'une fois, mon expérience personnelle. Et

Senghor écrira aussi contre l'idée d'une disparition prochaine d'une Négritude taillée toute dans l'étoffe de la poésie et derrière laquelle il n'y aurait pas d'être véritable. Derrière, il y a la réalité d'un art et la puissance fabulatrice qu'elle manifeste. Dans la « notice » qu'il consacre à Birago Diop dans l'*Anthologie*, Senghor, de manière quelque peu elliptique, indique que le conte est poésie parce qu'il est « mépris » du réel et « vision du surréel par-delà les apparences » afin de « nous faire saisir le sens de la vie profonde du monde ».³¹ En réalité, en évoquant en ces termes la distorsion du réel à laquelle procède l'art de Birago Diop pour mieux ouvrir au sens de la vie profonde du monde, Senghor a présent à l'esprit ce qu'il écrivait sur la sculpture africaine quelques années plus tôt, dans « ce que l'homme noir apporte ».³² Découvrir cet apport, en comprenant pleinement ce dont témoignent les formes qu'il sculpte, lorsqu'il est artiste, dans la pierre, le bois, le bronze ou les mots, c'est aller alors à la recherche d'un vrai monde qui existe et non s'en inventer poétiquement un, contrairement à ce que dit Sartre. C'est sur cette voie que Senghor invite à entrer dans un univers tissé de rythmes dont il dit qu'il est ce que découvrir la vision de l'artiste africain.

comment une méditation de deux ans dans les *Frontstalags*, comme prisonnier de guerre, m'en avait sorti : m'avait guéri du ghetto noir. » *Liberté* V, p. 107.

31. SENGHOR, *Anthologie*, p. 135.

32. Cet article, publié en 1939 est repris dans *Liberté* I, pp. 22-38.

Rythmes

*Dansaient les forces que rythmaient,
qui rythmait la Force des forces :
la Justice accordée,
qui est Beauté Bonté.*

L.S. SENGHOR (Élégie pour Martin Luther King,
Elégies majeures).

Du Musée du Trocadéro au Musée imaginaire

À la fin de l'année 1906, au moment de la naissance de Léopold Sédar Senghor, Pablo Picasso a vingt-cinq ans. Il est déjà reconnu et nombreux ont ceux qui admirent sa peinture, ses dessins, ses sculptures. À sa période dite « bleue », de 1901 à 1904, a succédé celle « rose » des arlequins et acrobates. Son ami le poète et critique d'art Max Jacob sait la profondeur de son génie. Guillaume Apollinaire, lui aussi son ami, lui a consacré en 1905 un *Picasso Peintre et Dessinateur* qui célèbre sa gloire présente et future. Il semble même alors que la vie de bohème et de pauvreté doive prendre fin quand des connaisseurs, riches de surcroît, commencent à mettre le prix que mérite l'insurpassable grandeur visitant son studio les américains Leo et Gertrude Stein donnent 800 francs en

échange de quelques peintures qu'ils emportent et cette année-là, 1906, le marchand d'art Ambroise Vollard paie, en une fois, deux mille francs or pour l'acquisition de plusieurs toiles. L'américaine verra son portrait, commencé en 1905, fini l'année suivante. *Le Portrait de Gertrude Stein* dit quelque chose de grave. Mais quoi ? Picasso, continuellement insatisfait du visage avait fini par l'effacer pour mettre à sa place une tête pour l'éternité le front est lisse et large les lignes sont « impersonnelles, schématiques et régulières »¹ ; plutôt qu'une tête, c'est un masque qui regarde vers son insondable mystère. *L'autoportrait* de Picasso, toujours de la même année admirable 1906, fait à l'artiste aussi une tête de masque. Le trait est cru, la forme pure, qui évoque une sculpture. « Picasso a peint son propre visage comme si c'était un masque » écrivent Marie-Laure Bernadac et Paule du Bouchet qui ajoutent : « presque comme s'il appartenait à quelqu'un d'autre. L'intensité, l'archaïsme quasi sauvage de cet autoportrait montre la progression effectuée par Picasso pendant plusieurs années, même pendant les quelques mois qui ont précédé. »² Progression vers quoi ?

Des visages qui se métamorphosent en masques ? Justement, Picasso a une riche collection de masques et autres statuettes. On sait, par exemple, que figure parmi les objets d'art « primitif » qu'il possède, un magnifique masque Grebo en bois et fibres végétales, tout

1. Marie-Laure BERNADAC, Paule DU BOUCHET, *Picasso Master of the New Idea*, London, Discoveries, H. Abrams, 1993, p. 41.

2. *Idem*, p. 42.

en lignes géométriques deux protubérances cylindriques pour les yeux, une rectangulaire pour la bouche, un triangle pour le nez... Ce serait bien le diable si quelque chose de ces « fétiches », subrepticement, ne passait dans son art. Mais pour qu'il les regarde vraiment, ces objets, et que fonctionne leur « magie », il faut qu'ils acquièrent une évidence nouvelle, forte, que quelque chose les lui fasse voir. Ce quelque chose sera la visite qu'il effectue durant l'été de 1907, en Juillet, au Musée du Trocadéro, place du Trocadéro, à Paris. Les musées ethnographiques sont une négation de l'art car ils empêchent les objets qui y sont exposés de vraiment nous regarder. Parce que l'ethnographie s'est constituée, à son origine coloniale, comme la science du tout autre, il est dans sa nature de fabriquer de l'étrange, de l'autre, du séparé. L'objet, dans un musée ethnographique est tenu à distance, empêché de nous toucher car pétrifié il ne peut effectuer le mouvement de ce que André Malraux a appelé sa métamorphose ». C'est-à-dire devenir « œuvre séparée de sa fonction ». « La métamorphose la plus profonde », écrit ainsi André Malraux, « commença lorsque l'art n'eut plus d'autre fin que lui-même. » Dans le musée ethnographique, l'on prétend maintenir la dimension de la fonction religieuse mais on le *prétend* seulement car l'objet en est irrémédiablement coupé et les dieux s'en sont retirés. Empêché du côté de sa face artistique de devenir œuvre, ce qui fut créé pour rendre présent le divin se retrouve également avoir perdu l'autre face, qui regardait le dieu le voilà donc là, exposé comme une dépouille et doublement abandonné.

« La réforme du musée du Trocadéro s'impose », a écrit le poète Guillaume Apollinaire, déplorant que le beau s'y trouvât enseveli dans un lieu livré à la « curiosité ethnique » de rares visiteurs plutôt qu'offert au « sentiment esthétique », et expliquant qu'il « faudrait séparer de l'ethnographie les objets dont le caractère est surtout artistique et qui devraient être mis dans un autre musée. » En fait, pour lui, c'est « le Louvre [qui] devrait recueillir certains chefs-d'œuvre exotiques dont l'aspect n'est pas moins émouvant que celui des beaux spécimens de la statuaire occidentale ». Parce que Pablo Picasso, comme son ami Apollinaire, est poète qui sait voir au-delà de la clôture ethnographique, il a su, lors de sa visite du Musée du Trocadéro, poser sur les objets le regard qui rend la vie aux choses et déchaîne la force du sortilège. De ce qui s'est passé il s'est ouvert à Malraux qui rapporte ses paroles dans *La Tête d'obsidienne* et également dans la préface qu'il a écrite en Août 1974 pour l'album *Chefs-d'œuvre de l'art primitif*. Voici le récit plein d'humour que lui fit Picasso, « au temps où il achevait *Guernica* », en 1937 donc, de sa première visite au Trocadéro

« On parle toujours de l'influence des Nègres sur moi. Comment faire ? Tous, nous aimons les fétiches. Van Gogh dit : l'art japonais, on avait tous ça en commun. Nous, c'est les Nègres. Leurs formes n'ont pas eu plus d'influence sur moi que sur Matisse. Ou sur Derain. Mais pour eux, les masques étaient des sculptures comme les autres. Quand Matisse m'a montré sa première tête nègre, il m'a parlé d'art égyptien. Quand je suis allé au Trocadéro, c'était dégoûtant. Le marché aux puces.

L'odeur. J'étais tout seul. Je voulais m'en aller. Je ne partais pas. Je restais. Je restais. J'ai compris que c'était très important : il m'arrivait quelque chose, non ? Les masques, ils n'étaient pas des sculptures comme les autres. Pas du tout. Ils étaient des choses magiques. Et pourquoi pas les Égyptiens, les Chaldéens ? Nous ne nous en étions pas aperçus. Des primitifs, mais pas des magiques. Les Nègres, ils étaient des intercesseurs, je sais le mot en français depuis ce temps-là. Contre tout ; contre des esprits inconnus, menaçants. (...) Moi aussi je pense que tout, c'est inconnu, c'est ennemi. Tout ! pas les détails : les femmes, les enfants, les bêtes, le tabac, jouer...mais le tout ! J'ai compris à quoi elle servait, leur sculpture, aux Nègres. Pourquoi sculpter comme ça, et pas autrement. Ils étaient pas cubistes, tout de même ! Puisque le cubisme, il n'existait pas. Sûrement, des types avaient inventé les modèles, et des types les avaient imités, la tradition, non ? Mais tous les fétiches, ils servaient à la même chose. Ils étaient des armes. Pour aider les gens à ne plus être les sujets des esprits, à devenir indépendants. Des outils. Si nous donnons une forme aux esprits, nous devenons indépendants. Les esprits, l'inconscient (on n'en parlait pas encore beaucoup), l'émotion, c'est la même chose. J'ai compris pourquoi j'étais peintre. (...) Les *Demoiselles d'Avignon* ont dû arriver ce jour-là, mais pas du tout à cause des formes : parce que c'était ma première toile d'exorcisme, oui ! C'est pour ça que plus tard j'ai peint aussi des tableaux comme avant,

le *Portrait d'Olga*, les portraits ! On n'est pas sorcier toute la journée ! Comment on pourrait vivre ? »³

« Pourquoi ? » demande donc Picasso. À cette question, il y a une réponse à la fois paresseuse, eurocentrique et paternaliste, qui est toute entière contenue dans l'expression « d'art primitif » : parce que l'art africain est une des manifestations de l'art primitif, de l'enfance de l'art donc, il est naturel que l'on y peigne ou y sculpte « comme ça », comme l'humanité en son enfance a seule capacité de peindre ou de sculpter. Cet art est donc « premier » dans le sens que voilà. Il y a une autre réponse pour qui il n'y a là rien d'enfantin et qui commence par faire attention au fait que Picasso a demandé pourquoi sculpter comme ça *et pas autrement*, qu'il cherche à comprendre d'où vient que sculpter *comme ça* donne une forme aux esprits, fasse parler l'inconscient ou provoque une étrange émotion. Et l'on notera qu'émotion est aussi le mot qui apparaît sous la plume d'Apollinaire lorsqu'il écrit que le « résultat » produit par cet art est « une puissante réalité. » Cette précisément l'énigme de cette réalité renforcée, dont l'artiste

3. *Œuvres complètes III*, pp. 696-697. Dans *Ce que je crois* (Paris, Grasset, 1988), Senghor parle de ses rencontres, dans les années 1930, avec « les artistes de l'École de Paris ou, si l'on préfère, du *Cubisme* » quand ils avaient leur siège au Café de Flore. « Parfois », raconte t-il, « l'un d'eux proposait : "Et si on montait chez Picasso ?..." Celui-ci habitait tout près, à deux ou trois rues de là. Je me rappelle encore Pablo Picasso me conduisant amicalement à la porte, comme je prenais congé de lui, et me disant, les yeux dans les yeux : "Il nous faut rester des sauvages." Et moi de répondre : "Il nous faut rester des nègres." Et il éclate de rire. » (p.221).

perçoit bien, lui, qu'on ne saurait la domestiquer en en faisant une simple *curiosité*, que vise la question de Picasso. À la fin de la préface à *Chefs-d'œuvre de l'art primitif* Malraux parle de « la volonté de création » chez les artistes sauvages⁴ que l'on ne dit « magique » que par paresse et qui assure « leurs sculptures de l'énigmatique unité qui cimente l'œuvre, même au bord du hasard ».⁵ Et il conclut, en saluant l'entrée des sculptures sauvages au musée d'où elles avaient été écartées que « cet art capital et sans âge, si étrangement apparenté au nôtre, est celui de notre prochaine recherche : la face nocturne de l'homme ».⁶ Apollinaire, Picasso, Malraux, d'autres encore s'accordent là-dessus derrière les masques et sculptures africaines qui viennent ainsi prendre part à la conversation des œuvres réunies au sein de « l'immense éventail des formes inventées » comme Malraux définit le « Musée imaginaire », se profile l'énigme d'une manière de voir, de penser et de sentir dont ces objets d'art sont l'écriture. La négritude de Senghor s'en voudra précisément le déchiffrement, et son contenu le plus naturel sera donc de donner réponse aux questions que pose l'art africain. Montrer que « les formes artistiques africaines, considérées comme esthétiques (...) peuvent également s'interpréter comme des observations

4. Ce mot, « sauvage », proche d'indompté et non de primitif, est à comprendre comme ce qui découvre à l'artiste ce droit dont Malraux a écrit que Picasso le lut dans les formes africaines : le droit à l'arbitraire et le droit à la liberté. In *Préface à « Chefs-d'œuvre de l'art primitif »*, *Œuvres complètes*, V, Paris, Gallimard ; p. 1215.

5. *Œuvres complètes* V, p. 1217.

6. *Ibid.*

philosophiques à propos de la nature du monde »⁷ sera un aspect majeur du projet senghorien. Bien loin de se ramener à l'expression d'une attitude existentielle sans réel contenu, celui-ci est, dans l'esprit de Senghor, la philosophie africaine même, c'est-à-dire ce voir, penser et sentir qui intègre comme leur raison d'être et comme la clé pour véritablement les connaître, des régions de l'activité humaine aussi différentes que la médecine, la loi, la religion, la logique ou la sagesse. Parmi ces régions, l'activité artistique est première, avant même la religion, car elle est l'écriture, là où l'oralité règne, qui donne à lire la métaphysique qu'elle transcrit.⁸ La preuve de la philosophie africaine c'est l'art et, inversement, on n'accède à la pleine intelligence des arts africains qu'en comprenant la métaphysique dont elles procèdent. Cette métaphysique, pour la présenter d'un mot, est celle du *rythme* au centre de la pensée et de l'expérience africaines selon Senghor.

7. Douglas Fraser présentant une exposition de photographies d'objets d'art africains organisée par le Département d'Histoire de l'Art et d'Archéologie de l'Université de Columbia; in D. FRASER, *African Art as philosophy*, New York, Interbook, 1974. p. 1).

8. Leo Apostel dont le livre *African Philosophy Myth or Reality*, Gent, Story-Scientia, 1981 est une démarche analytique, précise, pour prouver qu'au bout du compte Placide Tempels a eu raison de voir dans un « énergétisme pluraliste » le trait caractéristique de l'ontologie africaine, et avec lui ceux qui ont pensé dans la continuité de son livre *La philosophie bantoue* (Paris, *Présence africaine*, 1947), cite W.E. Abraham parlant du peuple Akan (p. 390) « Les Akans ne sachant pas écrire ont exprimé leurs idées philosophico-religieuses à travers l'art, à travers la puissance intemporelle, immémoriale, silencieuse et élémentaire si caractéristique de l'art traditionnel africain. » (*The Mind of Africa*, London, Weidenfeld and Nicolson, 1962 ; p. 111).

Lire la sculpture africaine

Dès son article de 1939, *Ce que l'homme noir apporte*, il parle d'attitude *rythmique*, soulignant lui-même le mot et demandant « qu'on le retienne ».⁹ Il ne cessera plus, à longueur de pages, d'y revenir. Lorsqu'il écrit cette phrase qui, sous différentes formes, sera le leitmotiv de sa pensée : « la force ordinatrice qui fait le style nègre est le *rythme* »¹⁰ il indique dans une note de bas de page que cette affirmation est aussi soutenue dans *La sculpture nègre primitive*, un ouvrage de Paul Guillaume et Thomas Munro publié en français une dizaine d'années auparavant.¹¹ Il y a là plus qu'une référence en passant : lorsqu'on se penche sur l'ouvrage auquel il est ainsi fait référence, on découvre en effet à quel point Senghor l'a lu avec attention et surtout à quel point sa philosophie de l'art ne cessera plus jamais d'être, à la suite de cette lecture, une réflexion continuée sur (et de) ce livre. Qu'il faut donc, pour cette raison, présenter.

La sculpture nègre primitive comporte trois parties.¹² Celle, d'abord, où les auteurs posent la question de « ses

9. *Liberté* 1, p. 24.

10. *Ibid.* « rythme » est souligné par l'auteur.

11. Paul GUILLAUME et Thomas MUNRO, *La sculpture nègre primitive*, Paris, Ed. G. Crès & Cie, 1929. La première édition de l'ouvrage était parue en anglais, aux États-Unis, sous le titre *Primitive Negro Sculpture*, New York, Harcourt, Brace & company, 1926.

12. Lorsqu'il avait été publié en anglais, le livre comportait un chapitre final supplémentaire de conclusion sur la relation de la sculpture nègre primitive à l'art contemporain ; dans cette conclusion, après avoir cité de nombreux modernes dont l'œuvre devait quelque chose à l'art nègre, les auteurs écrivent : « Ces [modernes] sont un exemple du pouvoir que les artistes anonymes de la jungle exercent sur l'esprit

relations avec la vie africaine », celle ensuite où ils mènent une analyse précise de « ses qualités artistiques », enfin la présentation d'images photographiques de « quarante trois sculptures nègres ». Celles-ci et les œuvres du continent noir en général tel que les ethnologues et les artistes européens la découvriraient alors sont-elles l'expression de la vie africaine ? La réponse de Guillaume et Munro est sans appel non. La situation qui est désormais celle des Africains sur le continent et dans la diaspora n'a pas grand-chose à voir avec la réalité matérielle et spirituelle de l'Afrique de l'Afrique ancienne dont on aurait pu penser qu'elle est reflétée dans les œuvres d'art qui témoignent, à leur énigmatique manière, de ce qu'elle fut. Sur le continent il faut partir de la situation coloniale et en Amérique de celle du monde d'après l'esclavage : l'une et l'autre ont créé d'autres Africains « en cours de civilisation » et il est inutile de chercher à retrouver chez ces « évolués », comme l'on disait aussi, l'état d'esprit des artistes qui créèrent les œuvres que l'on peut aujourd'hui admirer. On se trompe si l'on croit pouvoir penser la transformation du monde africain comme résultant d'un simple apport extérieur à un substrat qu'il serait possible de dégager et de lire. Poursuivre la question de la relation entre l'art et l'identité africains est interroger un miroir muet. Il n'y a pas une essence vers quoi masques et

d'une race qui leur est largement étrangère, par le sang, la civilisation, la géographie et le temps. Les œuvres modernes ne sont pas, bien évidemment, une base sur laquelle juger de la valeur des sources anciennes elles-mêmes. L'art nègre primitif, comme la plupart des grandes créations, est essentiellement inimitable et quelque chose de son pouvoir peut se perdre dans ses versions modernes . » (*op.cit.*, p. 133).

sculptures feraient signe, aucune africanité à retrouver et à lire sous ses avatars sur le continent et dans les diasporas. La conséquence de ce constat est elle aussi affirmée sans ambages par Munro et Guillaume: en détruisant les dieux de l'Afrique ancienne, la « civilisation » a détruit son art lui-même et désormais les Africains « ont perdu leur génie de la forme plastique. »¹³ L'artiste, celui qui a inventé ces formes, a disparu avec le secret de ce que cela voulait dire alors sculpter *comme ça*, et chercher à tout prix à établir une continuité avec aujourd'hui c'est, pour Munro et le collectionneur d'art africain qu'était Paul-Guillaume, ouvrir la voie aux faussaires et aux pauvres imitations « d'artisans de hasard, sans inspiration, travaillant le bois ou l'ivoire en de raides images dépourvues de caractère, et destinées au commerce étranger. »¹⁴ Voilà qui caractérise ce que l'on appellerait aujourd'hui l'art des aéroports, produit par ceux qui n'inventent plus rien et se condamnent à l'imitation, indéfiniment poursuivie, de leur propre tradition devenue opaque et silencieuse.¹⁵

13. Ouvrage cité, p. 22.

14. P. 28. Dans le même sens, dans un entretien réalisé en 1967 et publié en 1994, Michel Leiris déclare que le souci de faire africain, pour l'artiste, n'aboutit qu'à des « choses artificielles » et il ajoute : « Que faire ? Je ne peux plus faire des masques ou des statues qui se réfèrent aux choses auxquelles je ne crois plus ou qui me sont très lointaines (...) Des peintres africains qui sans penser un seul instant à être africains créeront des œuvres devant lesquelles on se dira qu'il n'y a qu'un Africain qui peut avoir fait cela. Ils auront retrouvé un africanisme de l'art sans le vouloir. Mais le chercher délibérément, c'est comme le réalisme socialiste... ». In Michel LEIRIS, « *Au-delà d'un regard* » *Entretien sur l'art africain* par Paul Lebeer, Lausanne, La Bibliothèque des Arts, 1994, p. 91.

15. Jean-Godefroy Bidima explique l'étrange renversement effectué

Si l'on ne peut donc plus demander ce que cela *voulait* dire, il reste qu'on peut toujours poser la question de ce que cela *veut* dire, pour nous, aujourd'hui, sculpter comme ça. Et c'est la seule vraie question. Le bon côté, pour Munro et Guillaume, que comporte la solution de continuité entre l'artiste qui a créé les grandes œuvres de la sculpture nègre et le monde africain aujourd'hui est justement que cette coupure libère du souci de reconstituer l'africanité supposée donner la clé pour comprendre son art. Nous pouvons et nous devons « oublier ceux qui l'ont créé et le regarder sans idées préconçues. »¹⁶ De telles idées viennent de deux groupes différents. Il y a d'abord celui des ethnologues attachés, disent les auteurs de *La sculpture nègre primitive* à produire « d'abstraites constructions métaphysiques » censées expliquer la mentalité africaine et qui interposeront entre l'œuvre d'art et nous un ensemble de considérations – descriptions de groupes ethniques, de rituels, etc. – qui ne l'éclairent guère et l'offusquent au contraire. Il y a aussi le groupe des artistes européens dont on aurait pu penser que pour avoir reconnu les premiers que cette forme d'art se trouvait à la base des tendances modernes, ils étaient les mieux à même d'en parler. Ce que l'on constate au contraire c'est que le discours de ce groupe ne va pas au-delà « d'éloges extravagants », que les artistes se retrouvent

par la logique du marché qui voit le consommateur extérieur définir ce qu'est l'art africain et ceux qui le fabriquent définir, en conformité avec cette attente, leur propre identité. « L'art africain ? », écrit-il, « c'est l'art des Africains, revu, corrigé, vendu et édité par les Blancs ! » (*L'art négro-africain*, Paris, PUF, 1997, p. 6).

16. *Op. cit.* p. 25.

comme frappés d'impuissance devant la forte réalité des œuvres, sentant intuitivement leur qualité mais sans arriver à « extérioriser leur sensations » et ne produisant finalement à leur propos que de « vagues rhapsodies fleuries, confuses et incohérentes ». ¹⁷ On peut ajouter à ces deux types de discours celui du critique d'art professionnel dont les bavardages jargonnants ne manifestent très souvent que ses propres préférences et manquent, eux aussi, de nous expliquer la nature des satisfactions qui sont celles que nous procurent les œuvres de l'art africain.

À l'opposé de tous ces discours, il faut prendre appui sur ce qui est dans l'œuvre elle-même, ici et maintenant, dans le moment présent où elle s'offre à nous, et non pas sur ce dont on pense qu'il lui est contexte nécessaire. En congédiant ainsi le souci du contexte pour revenir à la chose artistique même et partir d'elle, Munro et Paul Guillaume demandent que l'on sache lire l'art africain en oubliant ce qui n'est pas lui, directement, ce qui n'est pas ses qualités artistiques elles-mêmes. Ils adoptent ainsi une démarche de concentration consistant à en rester à l'objet d'art tel qu'il se donne, à le décrire en mettant entre parenthèses ceux qui l'ont créé et sans idées préconçues. Cette démarche est ainsi définie :

« ...elle s'efforce d'éviter les rêveries subjectives et les généralisations invérifiables pour essayer systématiquement de percevoir aussi clairement et aussi objectivement que possible les qualités visibles des œuvres d'art elles-mêmes et leur relation avec celui qui les observe. On s'efforce d'envisager les qualités

17. *Id.* p. 15.

plastiques des sculptures –leurs effets de ligne, de plan, de masses, de couleurs- en dehors de tout fait extérieur. »¹⁸

Dans cette approche on retrouve le formalisme du philosophe de l'art Clive Bell dont l'influence est sensible ici. C'est lui, en effet, qui a le plus insisté sur la nécessité de s'en tenir, pour lire l'objet d'art, à la seule forme dégagée de toute signification qui se situerait au-delà d'elle. Car il faut pouvoir le percevoir avec l'œil même de l'artiste et alors, « l'ayant vu comme forme pure, l'ayant libéré de tout intérêt accidentel et adventice, de tout ce qu'il a pu retirer de son commerce avec les êtres humains, de toute sa signification comme moyen », on pourra ressentir « sa signification comme fin en soi ».¹⁹ C'est lorsque l'on a ainsi affaire à un univers des seules formes que l'on peut répondre à la question : « Pourquoi sommes-nous si profondément émus par certaines combinaisons de lignes et de couleurs ? » Et la réponse est alors celle-ci : « Parce que les artistes savent exprimer en des combinaisons de lignes et de couleurs une émotion éprouvée pour la réalité qui se révèle à travers ligne et couleur. »²⁰ Et ainsi naît « la forme significative [qui] est la forme celle derrière laquelle nous saisissons un sens de la réalité ultime ». ²¹

18. *Id.* p. 17.

19. Clive BELL, *Art*, New York, Friderich A Stokes Company Publishers, 1913 ; p. 53.

20. *Ibid.* p. 54.

21. *Id.*

Il est nécessaire, pour tenir dehors tout fait extérieur, de congédier le contexte mais également, du côté du sujet qui regarde, certaines attentes créées chez lui par sa propre histoire et son goût tel qu'il s'est constitué dans cette histoire. Il faut ainsi, d'abord, que le sujet soit prévenu de *ce qui n'est pas* dans l'œuvre et qu'inconsciemment, parce qu'il a appris à tirer joie de la *Vénus de Milo* ou de l'*Apollon du Belvédère*, il s'attend à y retrouver. Pour éduquer à l'art africain non aplati sur sa seule valeur de témoignage pour l'africanité, Munro et Guillaume commencent donc par l'opposer à la sculpture « classique ». Pour mieux apprendre à goûter des qualités plastiques de la sculpture africaine, il faut d'abord comprendre la nature du plaisir que nous procure la statuaire gréco-romaine, puisque c'est elle qui est la référence pour l'art européen. La question devient alors celle de l'érotique dans la statuaire grecque et dans la sculpture africaine. C'est ce qui explique le choix des œuvres canoniques que sont les représentations de *Vénus-Aphrodite*, déesse de la beauté, et d'*Apollon*, son équivalent masculin. La déesse et le dieu dans les représentations que leur donne la statuaire gréco-romaine expriment l'idéal même de la forme humaine, sa perfection. L'érotique ici se dit alors dans la catégorie de « l'agréable à regarder » qui elle-même se traduit en ce à quoi on désire ressembler ou ce que l'on désire posséder amoureusement. La joie que procure l'œuvre d'art provient de la caresse du regard et peut-être de la main quand le corps se met mentalement dans la posture d'imiter ou d'êtreindre. D'autres œuvres, sans avoir aussi explicitement un lien à l'amour ou à l'idéal de beauté physique n'en relèvent pas moins de cette caté-

gorie du plaisir mimétique : nous sourions mentalement du sourire « fin et énigmatique » de *Voltaire* au spectacle du buste du philosophe tel que l'artiste néoclassique Jean-Antoine Houdon (1741-1828) l'a sculpté en 1778 ; de même, nous nous arrachons vers la liberté avec l'*Esclave rebelle* de Michel-Ange en sentant dans notre corps, si frêle soit-il en comparaison, toute l'énergie de sa puissante musculature.²²

Aborder la sculpture africaine sans idée préconçue c'est ne pas s'attendre à voir fonctionner cette catégorie du mimétisme, apprendre, en s'ouvrant à elle, à voir s'activer un registre érotique autre. Le spectateur africain a-t-il lui aussi envie d'embrasser la Vénus ? Par Dieu, oui ! A-t-il envie d'étreindre l'idole 'difforme' de la maternité venue de Guinée ? Dieu merci, non ! Rapportée à la catégorie de « l'agréable à regarder » cette œuvre et d'autres où la forme naturelle du corps humain est déformée, *dis-loquée* est pour n'importe quel sujet « une effroyable monstruosité. »²³ Sous une telle catégorie ces œuvres ne se révéleraient plus alors que comme manque d'être ou inversion démoniaque, ce que du reste n'ont pas manqué d'affirmer les missionnaires des monothéismes révélés en s'attaquant aux « fétiches ». Par quelles voies donc sommes-nous émus par cette forme d'art ? D'où vient « qu'avec l'expérience et lorsque l'esprit s'est délibérément ouvert à de nouvelles sensations »²⁴ nous trouvons la beauté que porte la statue africaine ? On pourrait se

22. Cf. *Id.* p. 49.

23. *Ibid.*

24. *Id.* p. 53.

contenter ici d'en rester à cette explication par l'habitude qui fait que « des choses qui tout d'abord nous paraissent laides nous deviennent agréables avec le temps »²⁵, un peu comme on s'habitue à manger épicé. Mais il est une manière différente, plus positive, d'entendre ce que disent ainsi Guillaume et Munro : ce n'est pas l'habitude qui conduit progressivement à la vérité de l'art ; au contraire cette vérité est saisie dans l'expérience première de la réduction eidétique où il est perçu que ce qui se donnait en première approximation comme une « copie déformée d'un corps humain » est en réalité « une nouvelle création en elle-même. »²⁶ C'est alors cette vérité initiale qui va ensuite se manifester clairement en habitude.

À ce propos, on notera avec Benoist de l'Estoile que l'entre-deux guerres et la période où Senghor commence à écrire, dans les années trente, est le moment où « au-delà des avant-gardes, commence à changer radicalement la perception des objets primitifs désormais constitués en art. »²⁷ Quelle est donc cette vérité de l'art africain pour Munro et Guillaume ? Quelle est la nature du plaisir non mimétique que nous tirons d'une « sculpture nègre primitive » ?

25. *Ibid.*

26. *Id.* p. 52.

27. B. de l'Estoile, *Le goût des autres. De l'exposition coloniale aux arts premiers*, Paris, Flammarion, 2007 ; p. 68. L'auteur, qui cite le constat fait en 1931 par Marcel Mauss que « les jeunes coloniaux et les jeunes Français » sont désormais en mesure de sentir « ces beautés », indique que l'Exposition universelle qui a eu lieu à la même date, met en avant, pour la première fois, cette nouvelle approche, cette nouvelle « sensibilité ».

« ...elle peut être incompréhensible ou dépourvue d'agrément pour des gens civilisés ; mais dans les formes, dans la ligne et dans la masse, elle arrive à une variété d'effets puissants que bien peu, sinon aucun des autres types de sculpture ont égalé. Ces effets seraient impossibles dans une représentation de la figure humaine, si les proportions naturelles étaient strictement respectées. Ils seraient impossibles dans une figure idéale, conçue comme les statues grecques, sur la base de ce qui serait humainement désirable en chair et en os. »²⁸

De nouveau se retrouve ce registre de la *puissance* des effets née de la dé-mesure, l'absence de proportions au nom d'une autre logique interne à l'œuvre, qui ne vise pas un plaisir de « la belle réalité » homogène à notre faculté habituelle de désirer ce qui est « en chair et en os » mais le choc que procure un « libre jeu des sentiments impulsifs » lui-même à l'image de la figure « dissociée en ses parties, considérée comme un agrégat d'unités distinctes. »²⁹ La joie vient d'une expérience de la limite, de la transmutation de la peur de voir perdre l'unité, de voir « la masse entière tomber d'un côté et manquer de coordination » en la surprise de sentir que l'œuvre a trouvé les « moyens de souder les thèmes opposés par une note qui leur soit commune. »³⁰ C'est par une musique à composer à volonté, disent les auteurs de *La sculpture nègre primitive*, que l'on se trouve possédé lorsqu'on fait le tour

28. *Id.* p. 51.

29. *Id.* p. 56.

30. *Id.* p. 59.

d'une statue africaine, quand « ses lignes et ses masses se rejoignent constamment et indéfiniment en de nouveaux dessins et en un équilibre sans hiatus ni intervalle. »³¹ La musique est davantage qu'une métaphore ici. L'œuvre plastique n'est pas comme une musique : elle *est* une « musique visuelle complète » où

« [des] rythmes opposés impressionnent l'œil et l'esprit comme une série de chocs puissants réitérés sous forme de lignes, de sillons, de creux grossiers, alternant avec des intervalles adoucis, comme des éclats de tambours et de cuivres en musique. Distribuée, espacée, opposée fortement ou incorporée à une autre par la répétition du thème, chaque forme donne son effet esthétique total, le pouvoir de l'ensemble est rendu cumulatif et constitue comme un foyer en vertu de l'unité du plan. »³²

Au total, l'approche formaliste de Munro et Guillaume nous invite, pour bien saisir la nature du monde où nous fait entrer la sculpture africaine et celle de l'émotion qu'elle procure, effet de stimulants rudes et violents, à nous placer dans une ontologie des rythmes, la création consistant à composer des rythmes, à construire un rythme à partir d'unités qui sont elles-mêmes des rythmes en les réitérant sans les répéter exactement, et en les faisant se répondre sous la figure du contraste, de l'inversion...³³

31. *Id.* p. 58.

32. *Id.* p. 76.

33. Décivant un masque ils écrivent ainsi (p. 75) : « Les yeux sont des cercles grossiers, irréguliers, nettement soulignés, la lèvre supérieure énorme en forme de demi-cercle les relie à la bouche et en fait une

C'est bien ce que fera Léopold S. Senghor chez qui ce texte continuera toujours de transparaître surtout lorsqu'il écrit sur l'art africain pour soutenir qu'il est fondé sur le rythme, la force vitale ou bien encore cet oxymore qu'il a créé pour exprimer ce qui en fait le trait distinctif : le parallélisme asymétrique.

Ontologie des rythmes

C'est dans *Ce que l'homme noir apporte* que Senghor écrit cette formule à quoi très souvent on réduit sa pensée, en général pour la récuser d'un seul geste, en bloc : *l'émotion est nègre comme la raison hellène*.³⁴ On n'a pas fait assez attention dans les nombreux commentaires qu'elle a suscitées à certains éléments importants. Le premier est le choix des mots, comme « hellène » plutôt que « grecque » ou encore « européenne » comme il dira par la suite.³⁵ Coquetterie de *khâgneux* agrégé de grammaire

série rythmique qui est continuée jusqu'au-dessus des yeux. La lèvre inférieure, droite, horizontale, forme un contraste et relie la bouche à la base du nez et aux lignes horizontales du front, ouvrant ainsi une nouvelle série de rythmes ».

34. *Liberté I*, p.24. Plus tard il mettra son choix de cette formule pour le moins provocatrice sur le compte de la « jeunesse » « ...il y a une trentaine d'années, schématisant avec la passion intransigeante de la jeunesse, j'écrivais : "l'émotion est nègre, comme la raison, hellène" » a-t-il ainsi déclaré en 1967 à Dakar, dans un discours à la deuxième session du Congrès international des Africanistes qui s'est tenu en Décembre de cette année-là dans la capitale sénégalaise. In *Liberté III*, p. 168.

35. Par exemple cette formulation que l'on trouve dans le texte qu'il consacre à « L'esthétique négro-africaine » et qu'il fait paraître dans la revue *Diogenes* en Octobre 1956 : « La raison européenne est analytique par utilisation, la raison nègre intuitive par participation. »

et donc nourri aux Lettres classiques ? Choix de poète qui aime le rythme de l'alexandrin, car il est vrai que sur le plan de l'euphonie *hellène* s'avère, à l'oreille, évident et nécessaire ? Sans doute y a-t-il tout cela dans la formule mais elle fait aussi référence à l'opposition, sur laquelle les auteurs de *La sculpture nègre primitive* ont fait reposer leur analyse de la différence des plaisirs esthétiques, entre la statuaire grecque et l'art plastique africain.³⁶ Le second élément important est justement celui du contexte : ce texte de Senghor est véritablement orienté vers sa der-

(*Liberté I*, p. 203) Cette reprise n'est pas une simple variante de la formule de 1939 qui reste une analogie.

36. Une preuve de la prégnance de ce texte dans les réflexions esthétiques de Senghor est donnée dans ce passage d'un discours qu'il donne en 1969 où reparait l'opposition établie par les auteurs de *La sculpture nègre primitive* entre la forme désirable et l'accumulateur d'énergie comme on pourrait l'appeler : « En regardant la Vénus de Milo, les Grecs devaient avoir une réaction matérialiste, je ne dis pas sensuelle, une réaction intellectualiste, en rêvant d'avoir une telle femme : grande, les muscles longs, finement galbée, et blonde par surcroît. Contemplez, maintenant, la Vénus de Lespugue. Au premier coup d'œil, ce n'est pas une femme, ce sont des formes : sphéroïdes, ovoïdes, cylindriques, qui se répondent sans se répéter (...) La Vénus de Lespugue, c'est une image, mais ce sont, d'abord, des rythmes. Aucune envie, même chez les Nègres, d'avoir une femme ainsi formée. Mais le rythme, les rythmes de l'image vous saisissent. C'est comme une fulguration soudaine : un coup de poing au bas du ventre, qui peut provoquer une sorte d'élan sensuel, mystique. Nous voilà, n'est-ce pas, bien loin de l'érotisme abstrait et stérile. » (*Liberté V*, p. 22) Plus tôt, dans le même discours il avait dit de la Vénus de Milo « Il s'agit ici, d'une femme dans le monde, en chair et en os elle ne représente rien de plus qu'elle-même. Jamais l'expression "en chair et en os" n'a été plus pertinente. » Comment ne pas voir ici un écho de ce qu'écrivaient Munro et Guillaume à propos de ce qui serait "humainement désirable en chair et en os" ? »

nière partie consacrée à ce qui fait selon lui l'apport majeur des Africains au monde du ^{xx}^e siècle : l'art. Et d'ailleurs, dans les lignes qui suivent immédiatement la formule, Senghor explique le concept d'émotion par celui d'*attitude rythmique* qui annonce son propos sur l'art. « L'émotion est nègre comme la beauté hellène », cela pourra donc s'entendre, dans le contexte où apparaît cette formule, de la manière suivante : l'émotion est aux œuvres d'art africains ce que la raison est à la statuaire hellène ; et on pourra soutenir, comme je le fais, que c'est dans les réflexions esthétiques senghoriennes que ce qui est d'abord et avant tout une *analogie* a trouvé sens avant d'être transféré, avec moins de bonheur certainement, dans le domaine de l'épistémologie. Parce que ses lectures sur l'art africain et en particulier celle de l'ouvrage de Munro et de Guillaume avaient placé l'approche dans une opposition entre statuaire de tradition hellène et sculpture africaine, Senghor s'installera lui aussi d'emblée dans cette polarité.

Quand il s'agit pour lui d'établir *ce que l'homme noir apporte*, Senghor ne saurait bien évidemment souscrire à la manière dont le livre de Munro et Guillaume invite à « oublier » les Africains pour mieux comprendre et goûter l'art qu'a donné au monde leur continent. On peut imaginer facilement qu'il écrit aussi en réaction contre le racisme tranquille et normal en situation coloniale des auteurs qui déclarent qu'en dehors de quelques « traditions » comme celle qui « prétend » que « florissait à l'ouest du Soudan dès le ⁱⁱⁱ^e siècle avant Jésus-Christ l'empire Ghana » dont « on croit avoir découvert récemment les ruines supposées de la

capitale », « les nègres sont un peuple sans histoire », dont on ne trouve dans le passé qu'un « mélange confus de races ». ³⁷ Cette réaction trouve un soutien de poids dans ce que Senghor présente comme la lecture la plus importante qu'ils aient faite, ses compagnons de négritude et lui-même, quelque trois années avant la publication de *ce que l'homme noir apporte* : celle de Léo Frobenius (1873-1938). ³⁸ Senghor avait besoin de ramener l'africanité dans l'art nègre d'où Munro et Guillaume l'avaient en quelque manière évacuée ; ses études du moment, celles des africanistes à l'Institut

37. *La sculpture nègre primitive*, p.31.

38. Voici en quels termes il date et présente le sens de la rencontre avec les livres de Frobenius, « parmi les livres sacrés de toute une génération d'étudiants noirs » (*Liberté III*, p. 13) : « Je ne saurais mieux faire que de dire, ici, les leçons que nous avons tirées de la lecture de l'œuvre de Frobenius, et surtout de ses deux ouvrages fondamentaux, traduits en français *Histoire de la civilisation africaine* et le *Destin des civilisations*. Quand je dis "nous", il s'agit de la poignée d'étudiants noirs qui, dans les années 1930, au Quartier latin, à Paris, lancèrent, avec Aimé Césaire, l'Antillais, et Léon Damas, le Guyanais, le mouvement de la *Négritude*. J'ai encore devant moi, en ma possession, l'exemplaire d'*Histoire de la civilisation africaine* à la troisième page de laquelle, après la couverture, Césaire a inscrit : "décembre 1936" Un an auparavant, alors que j'enseignais au lycée de Tours tout en préparant un doctorat d'État sur "Les formes verbales dans les langues du groupe sénégal-guinéen" (...) j'avais commencé de suivre des cours à l'Institut d'ethnologie de Paris et à l'École pratique des hautes études. Je vivais donc dans la familiarité intellectuelle des plus grands Africanistes, et d'abord des ethnologues et linguistes. Mais quel coup de tonnerre, soudain, que celui de Frobenius !... Toute l'histoire et toute la préhistoire de l'Afrique en furent illuminées – jusque dans leurs profondeurs. Et nous portons encore, dans notre esprit et dans notre âme, les marques du maître, comme des tatouages exécutés aux cérémonies d'initiation dans le bois sacré. » (*Liberté III*, p. 398)

d'ethnologie de Paris et à l'École pratique des hautes études le préparaient à rétablir le lien entre la sculpture et l'*ethnos* africains, à ré-ethnologiser l'art. Il le fera surtout en suivant la méditation de Léo Frobenius sur la civilisation africaine, mais sans renoncer à l'approche des auteurs de *la sculpture nègre primitive* consistant à centrer l'attention sur les qualités plastiques elles-mêmes.

Chez Léo Frobenius, Senghor trouvera à appuyer son idée que l'art africain dit un « esprit » africain et, peut-être, un « être-africain ». On devine à quel point il est d'accord avec ces lignes de l'ethnologue allemand lorsqu'il les lit dans son *Histoire de la civilisation africaine* :

« Et partout où nous pouvons encore évoquer cette vieille civilisation [africaine], elle porte la même frappe. Quand nous traversons les grands musées d'Europe, le Trocadéro, le British Museum, les musées de Belgique, d'Italie, de Hollande et d'Allemagne, partout nous reconnaissons un 'esprit', un caractère, une essence semblables. De quelque point de ce continent que les objets épars proviennent, ils s'unissent pour parler la même langue. »³⁹

Et plus loin, dans le même texte :

« Voilà le caractère du style africain. Quiconque s'approche de lui au point de le comprendre tout à fait reconnaît bientôt qu'il domine *toute l'Afrique*, comme l'expression même de son être. Il se manifeste dans les gestes de tous les peuples nègres autant que

39. L. FROBENIUS, *Histoire de la civilisation africaine*, traduit par Dr. H. Back et D. Ermont, Paris, Gallimard, 1936 (4^{ème} éd.), p.16.

dans leur plastique, il parle dans leurs danses comme dans leurs masques, dans leur sens religieux comme dans leur modes d'existence, leurs formes d'État et leurs destins de peuple. Il vit dans leurs fables, leurs contes de fée, leurs légendes, leurs mythes. »⁴⁰

Qu'il y ait un style africain qui fasse l'unité du continent et qu'en lui s'exprime l'*être*, cet esprit qui traverse les âges, et cette « langue » qui continue d'être parlée dans les aspects et gestes de la vie africaine, voilà ce que Senghor veut, lui aussi, affirmer contre Munro et Guillaume. S'il ne faut pas *partir* des savoirs ethnographiques pour lire l'art car on ne ferait qu'offusquer l'intelligence que nous pouvons en avoir, il reste que cette intelligence doit nous *ramener* à la manière de voir africaine et à la vie africaine en général. Il est vrai que les auteurs de *La sculpture nègre primitive* admettaient que leur art, ou plutôt celui créé par les artistes du continent du temps de leurs ancêtres, pouvaient constituer une source, « la plus révélatrice » que l'on puisse trouver pour « comprendre la mentalité des nègres primitifs. » Mais ce qui intéresse Senghor c'est aussi établir la continuité organique avec la vie africaine aujourd'hui, quelque altérée qu'elle soit, et avec la vie dans la diaspora noire quelque aliénée qu'elle soit. C'est pour cette continuité qu'il met l'ethnologie au centre de sa philosophie, afin de rendre les Africains visibles après que *leur* art l'est devenu. Les sortir de leur invisibilité et les faire apparaître comme de véritables « antagonistes », c'est à dire des interlocuteurs, c'est aussi ce que s'était

40. *Id.* pp. 17-18. L'expression soulignée l'est par l'auteur.

proposé celui que Senghor, toujours, appellera son maître : Léo Frobenius.⁴¹

Si c'est à ce maître que Senghor s'adresse pour rétablir le lien entre la vie africaine et la sculpture à laquelle elle a donné naissance, il demeure que c'est l'approche strictement formaliste de Munro et Guillaume qui est déterminante pour sa philosophie de l'art africain.

D'abord, concernant la manière dont il élabore sa notion de *rythme*. Voici comment il en parle dans son texte de 1939, « Ce que l'homme noir apporte »

« [La] force ordinatrice qui fait le style nègre est le *rythme*. C'est la chose la plus sensible et la moins matérielle. C'est l'élément vital par excellence. Il est la condition première et le signe de l'art, comme la respiration de la vie ; la respiration qui se précipite ou ralentit, devient régulière ou spasmodique, suivant la tension de l'être, le degré et la qualité de l'émotion. Tel est le rythme primitivement, dans sa pureté, tel il est dans les chefs-d'œuvre de l'art nègre, particulièrement de la sculpture. Il est fait d'un thème – forme sculpturale – qui s'oppose à un

41. Alors que les Grecs d'Homère, écrit-il, savaient regarder la vie des Éthiopiens (pour Frobenius, comme pour les Anciens c'est là une synecdoque pour « Africains ») la distinction entre « Romains » et « Barbares » va établir l'habitude européenne d'évacuer de la représentation les étrangers : le partage entre Chrétiens et Païens puis civilisés et sauvages renforcera cette habitude. « Il fallait que ces êtres humains eussent été d'abord complètement éliminés de nos préoccupations européennes pour jaillir à nouveau devant notre regard, sortant tout à coup de leur invisibilité, et nous apparaître comme nos antagonistes. » (*Histoire de la civilisation africaine*, p. 29).

thème frère, comme l'inspiration à l'expiration, et qui se reprend. Ce n'est pas la symétrie qui engendre la monotonie ; le rythme est vivant, il est libre. Car reprise n'est pas redite, ni répétition. Le thème est repris à une autre place, sur un autre plan, dans une autre combinaison, dans une variation ; et il donne une autre intonation, un autre timbre, un autre accent. Et l'effet d'ensemble en est intensifié, non sans nuances. C'est ainsi que le rythme agit sur ce qu'il y a de moins intellectuel en nous, despotiquement, pour nous faire pénétrer dans la *spiritualité de l'objet* ; et cette attitude d'abandon qui est nôtre est elle-même rythmique ». ⁴²

À cette réflexion sur le rythme feront écho, dix sept ans plus tard, les lignes suivantes

Qu'est-ce que le rythme ? C'est l'architecture de l'être, le dynamisme interne qui lui donne forme, le système d'ondes qu'il émet à l'adresse des *Autres*, l'expression pure de la Force vitale. Le rythme, c'est le choc vibratoire, la force qui, à travers les sens, nous saisit à la racine de l'être. Il s'exprime par les moyens les plus matériels, les plus sensuels : lignes, surfaces, couleurs, volumes en architecture, sculpture et peinture ; accents en poésie et musique ; mouvements dans la danse. Mais, ce faisant, il ordonne tout ce concret vers la lumière de l'*Esprit*. Chez le Négro-africain, c'est dans la mesure même où il s'incarne dans la sensualité que le rythme illumine l'Esprit. (...)

42. *Liberté I*, p. 35. Les expressions soulignées le sont par L.S. Senghor.

Et s'il parle de nouveau, de répétition c'est pour préciser : « Mais il y a presque toujours, introduction d'un élément nouveau, variation de la répétition, *unité dans la diversité*. »⁴³

Considérons d'abord le passage sur le rythme dans l'article de 1939. Si le centre du texte senghorien est son propos sur l'art africain, le centre de ce dernier est dans ce paragraphe sur le rythme. On y voit la manière dont Senghor reprend et retravaille les remarques de Munro et Guillaume auxquels il répond. Ce qu'il dit, au début de la citation, du rythme comme condition de l'art africain répond à la manière dont, dans *la sculpture nègre primitive*, l'artiste devant l'œuvre à créer est décrit comme emporté par le rythme qui s'est imposé à son imagination-il en est, nous dit-on, « obsédé » – et dans lequel « il fera entrer la matière ». Au commencement de la création est donc, pour Munro et Guillaume, le rythme qui captera la matière et sa figure première est la répétition. L'œuvre est faite d'éléments qui sont eux-mêmes des « rythmes plastiques » qui se répondent dans la répétition et le contraste comme le montre cette analyse d'un masque que l'on imagine Senghor lisant avec la plus grande attention :

« ...le masque a un effet esthétique direct, indépendant de toute association d'idées, en raison de sa forme, et de la combinaison de ses parties. Les yeux sont des cercles grossiers, irréguliers, nettement

43. *Liberté I*, p. 211-212 et 213. Ces lignes sont tirées de l'article sur « L'esthétique négro-africaine » que Senghor publie dans la revue *Diogenes* en Octobre 1956. Les expressions soulignées le sont par nous [SBD].

soulignés, la lèvre supérieure énorme en forme de demi-cercle les relie à la bouche et en fait une *série rythmique* qui est continuée jusqu'au dessus des yeux. La lèvre inférieure, droite, horizontale, forme un contraste et relie la bouche à la base du nez et aux lignes horizontales du front, ouvrant ainsi une *nouvelle série de rythmes*. Le nez, une pyramide aux arêtes vives, se répète dans les cônes côtelés qui forment les cheveux barrant le front. La crête verticale qui surmonte le nez le relie aux cheveux formant un pont au travers d'un espace qui, autrement, serait vide, et contrebalance la masse épaisse des traits du bas de la figure. Il se joint au nez et à la bouche pour former un dessin cunéiforme subordonné au reste : à droite et à gauche de ce coin, et en résultant, on trouve deux plans en forme de bouclier ; chacun d'eux est percé par un œil et constitue une version réduite du contour total de la figure. Ces *rythmes opposés* impressionnent l'œil et l'esprit comme une série de chocs puissants réitérés sous forme de lignes, de sillons, de creux grossiers, alternant avec des intervalles adoucis, comme des éclats de tambours et de cuivres en musique. Distribuée, espacée, opposée fortement ou incorporée à une autre par la répétition du thème, chaque forme donne son effet esthétique total, le pouvoir de l'ensemble est rendu cumulatif et constitue comme un foyer en vertu de l'unité du plan. »⁴⁴

44. *La sculpture nègre primitive*, pp. 75-76. Les expressions soulignées le sont par nous [SBD].

Senghor gardera toujours de sa lecture de Munro et Paul Guillaume cette approche de l'objet d'art africain comme combinaison, unité de séries rythmiques qui se répondent. Ce qu'il ajoutera c'est d'en faire le langage de l'ontologie africaine, une ontologie de la force vitale. Derrière les formes, en effet, il y a pour lui la métaphysique. Il insiste en effet sur le méta-esthétique : « Les peintres et les sculpteurs de l'École (...) ont vu [dans la sculpture africaine] essentiellement une esthétique quand, par-delà les lois du beau, il exprimait en même temps, une *méta-physique*, je veux dire une ontologie, et une éthique. »⁴⁵ Senghor partage ainsi la philosophie de l'art de Clive Bell et ce que ce dernier appelle « l'hypothèse métaphysique ». La question « pourquoi sommes nous si profondément émus par certaines combinaisons de formes ? » n'est pas, en effet, pour Bell, une question esthétique mais métaphysique.⁴⁶ Elle conduit au-delà de l'émotion et de l'objet qui la provoque pour « surprendre ce qui donne à la forme sa signification ». Car l'artiste a cette particularité qui fait de lui un passeur vers cet au-delà : « La particularité de l'artiste semblerait être qu'il possède le pouvoir de saisir, sûrement et fréquemment, la réalité (en général derrière la pure forme) et le pouvoir d'exprimer le sens qu'il en a, toujours en une pure forme. Mais beaucoup, quoiqu'ils éprouvent l'extraordinaire signification de la forme, ont également un prudent refus des grands mots ; et « réalité » est un bien grand mot. Ceux-là préfèrent dire que ce que l'artiste surprend der-

45. In « Lettre à trois poètes de l'hexagone », in *Œuvre poétique*, Paris, Seuil 1990 ; p. 371.

46. C. BELL, *op. cit.*, p. 59.

rière la forme, ou ce qu'il saisit par la seule force de l'imagination, c'est le rythme omniprésent qui informe toutes choses ; et j'ai dit que je ne disputerai jamais l'emploi de ce mot béni de « rythme ». »⁴⁸ Senghor quant à lui n'hésite pas un instant à dire que l'artiste découvre la « réalité », ou plutôt ce qu'il appelle la « *sous-réalité* » et que celle-ci est faite de *rythmes*.

Avant sa lecture, immédiatement après la seconde guerre mondiale, de l'ouvrage de Placide Tempels, *La philosophie bantoue*,⁴⁸ l'idée que l'art africain est expression de l'ontologie de la force vitale est déjà présente chez lui: « force ordinatrice » et qui est « l'élément vital par excellence », dit-il, en invitant ainsi à penser ensemble sculpture et ontologie. La découverte de l'ouvrage du Père Tempels qu'il saluera avec un enthousiasme débordant lui permettra par la suite d'être plus précis dans sa présentation de l'univers de l'artiste comme la vraie réalité, celles des forces vitales qui en sont, dit-il, l'étoffe.⁴⁹

La thèse du Père Tempels se présente ainsi : comprendre la « vie africaine » dans ses multiples manifestations, qu'il s'agisse de la religion, de l'art, de l'éthique, de la médecine, des lois, du gouvernement, c'est aller au-delà des descriptions ethnographiques pour accéder à la connaissance de l'ontologie qui est la *ratio essendi* et la *ratio cognoscendi* de ce que ces descriptions présentent sans savoir en lire la vraie signification. Et cette ontologie qui donne sens à tout tient dans l'équation suivante: l'être *est*

47. *Ibid.* p. 57.

48. P. TEMPELS, *La philosophie bantoue*, Paris, Présence africaine, 1947.

49. Cf. *Liberté III*, p. 66.

force. Non pas donc que la force soit un attribut, même essentiel, de ce qui est ; ce que cela veut dire c'est plutôt *ens sive robur*, l'être, *autrement dit* la force. La réalité vraie, la *puissante réalité* dont parlait Picasso et que Senghor préfère appeler *sous-réalité* plutôt que sur-réalité pour mieux indiquer qu'elle est ce qui se tient sous les apparences, l'énergie sous la chose, est donc celle d'un *énergétisme pluraliste* ainsi que l'a caractérisé le philosophe belge Léo Apostel, qui résume la *philosophie bantoue* dans les sept thèses suivantes⁵⁰ :

1- Quelque chose existe, cela veut dire que quelque chose exerce une certaine force spécifique.

2- Toute force est spécifique (contre une interprétation panthéiste, il s'agit d'affirmer l'existence de forces monadiques, individuelles.)

3- Différents types d'êtres se caractérisent par différentes intensités et types de forces.

4- Chaque force peut être augmentée ou affaiblie. Ren-forcée ou dé-forcée, comme dit Senghor.

5- Les forces peuvent influer et agir les unes sur les autres en vertu de leurs natures internes.⁵¹

6- L'univers est une hiérarchie de forces selon leur puissance, depuis Dieu jusqu'au minéral en passant par les Ancêtres fondateurs, les grands Morts, les vivants, les animaux et les plantes.

50. LEO APOSTEL, *African Philosophy: Myth or Reality?* Gent, Story-Scientia, 1981. p. 26 à 29.

51. Toutes les forces sont radicalement interdépendantes de manière interne (les actions n'ont donc rien de « magique » lorsque l'on s'est donné cet univers des forces elles s'exercent entre forces de même rang ou du supérieur à l'inférieur. hiérarchie

7- L'action causale directe va dans le sens du plus-être, de la plus grande force vers le moins-être, la force plus faible.⁵²

Cet univers de forces est-il celui dans lequel vivent les Africains ? Il n'y a sans doute aucun sens à vouloir procéder à une telle généralisation qui conduirait à l'idée, justement critiquée par P. Hountondji, d'une philosophie collective. En revanche on peut parfaitement soutenir que cette ontologie est celle à laquelle ont accès, comme *sous-réalité* vraie, les initiés, les sages. Et donc aussi les artistes qui savent, mieux que quiconque, trouver la porte de ce monde. « Si l'énergétisme hiérarchique et pluraliste que l'on a ainsi décrit comme la contribution la plus originale de l'Afrique à la philosophie n'est pas un mythe », écrit Léo Apostel, « alors elle devrait trouver son expression dans l'art africain. » Et il ajoute : « Et nous croyons que c'est bien le cas. »⁵³ Pour Senghor, certainement, la preuve de la négritude c'est l'art nègre. Si l'œuvre artistique permet en effet d'accéder à l'ontologie que l'on caractérise comme énergétisme pluraliste c'est parce qu'elle en constitue le langage. Et il pourrait ajouter aux 7 thèses qui constituent *la philosophie bantoue* les trois suivantes :

a- Ce qui fait l'individualité d'une force donnée c'est son *rythme*.

b- On s'ouvre à l'objet, l'objet d'art en particulier, par une *attitude rythmique* qui fait entrer en

52. L'action peut être indirecte et utiliser des êtres de rang inférieur pour agir sur un égal.

53. *Op. cit.* p. 325.

phase avec lui, avec son rythme : c'est ce que veut dire être en contact avec sa *spiritualité*.

c- La combinaison harmonieuse de rythmes dans l'œuvre d'art tient à une force-rythme qui ordonne le tout en une indivisible unité organique.

En ce sens le tout précède les parties qu'il ordonne comme la musique ou la Parole rythmée est avant les mots qui la constituent. Il n'est pas étonnant dès lors que la philosophie de l'art du poète Senghor soit une philosophie de l'inspiration ni qu'elle ait, sur ce point également, rencontré celle de Bergson. Senghor se dira un *auditif* avant tout et comme tous les poètes de l'Anthologie, un « chantre, soumis tyranniquement à la musique intérieure, et d'abord au rythme. »⁵⁴ À ce qu'écrit Sartre parlant de la poésie de Césaire, lorsqu'il note que les mots de ce dernier « sont pressés les uns contre les autres et cimentés par sa furieuse passion »,⁵⁵ font écho ces lignes de Senghor: « Lorsque [le poète] écrit le poème, il ne calcule pas, il ne mesure pas, il ne compte pas. Il ne cherche ni les idées ni les images. Il est, devant sa vision, comme la Grande Prêtresse noire de Tanit, à Carthage. Il dit sa vision, et dans un mouvement rythmé, parce qu'il est furieux de la fureur sacrée. Et son chant même, la mélodie et le rythme de son chant lui sont dictés. »⁵⁶ Le mouvement rythmé est tout d'une pièce, indivisible. Et

54. *Liberté I*, p. 222.

55. *Orphée noir*...

56. Dans sa préface à *The concept of Negritude in the Poetry of Léopold Sédar Senghor* de Sylvia Washington. Reprise dans *Liberté III*, p. 396-397.

l'idéal de la création, d'où seul peut naître cette « joie » dont parle Bergson qui nous avertit que la destination est atteinte lorsque le rythme intérieur est en symbiose parfaite avec le rythme transcrit.⁵⁷ Et si la sculpture africaine peut être dite « cubiste », ce n'est pas parce qu'elle analyserait l'objet en ses éléments, *partes extra partes*, avant de les recombinaison, au contraire c'est parce qu'elle insiste sur l'indivisibilité du tout, sur l'effet total où convergent tous les rythmes qui s'y fondent.

Il est important, encore une fois, de souligner que Senghor a une compréhension plastique du rythme, pour l'avoir d'abord rencontré comme principe de création et valeur esthétique suprême dans l'art de la sculpture avant d'en parler pour ces régions qui lui sont plus immédiatement associées que sont la poésie, la musique ou la danse.⁵⁸ « Lisant » une statuette féminine du

57. J'emploie ici les concepts si utiles créés par Renée Tillot qui appelle *rythme primitif ou intérieur* le mouvement rythmé qui est la chose même telle qu'elle retentit sur la sensibilité de l'artiste et *rythme transcrit* ce qui est re-créé par l'artiste. Cf. Renée Tillot, *Le rythme dans la poésie de Léopold Sédar Senghor*, Dakar, Les Nouvelles Éditions Africaines, 1979.

58. Analysant des peintures murales africaines, celles reproduites en particulier dans les *Parades pintadas da Luanda*, en mettant en évidence les séries rythmiques que créent les couleurs, « toujours plates, sans effet d'ombre », précise-t-il, Senghor écrit avec un souci évident de la formule paradoxale que « le rythme est encore plus manifeste dans la peinture négro-africaine. » (*Liberté I*, p. 215). Par ailleurs, le romancier et poète Nimrod a eu raison de dire, en une formule profondément vraie, que « Senghor n'est pas un poète du tam-tam », voulant dire par là qu'il ne tombe pas dans la facilité des effets de percussion dans sa poésie. (NIMROD, *Tombeau de Léopold Sédar Senghor*, Paris, Le Temps qu'il fait, 2003. Cette citation se trouve p. 62.

Baoulé à la manière de Munro et Guillaume décrivant le masque *fan*, il la fait ainsi parler « en musique »
 « Deux thèmes de douceur y chantent un chant alterné. Fruits mûrs des seins. Le menton et les genoux, la croupe et les mollets y sont également fruits ou seins. Le cou les bras et les cuisses, des colonnes de miel noir. »⁵⁹ Ce que dans le langage de Munro et Guillaume on appellerait la « série rythmique » des fruits/seins est ici désigné par Senghor comme un « chant » ou un « thème de douceur », lequel alterne (Senghor) ou « entre en opposition » (Munro et Guillaume) avec celui de la série rythmique des « colonnes de miel noir ». Si l'on passe ainsi du langage plastique au langage musical c'est que l'ontologie qui s'exprime dans la sculpture ou dans le chant poétique est une : celle des rythmes.

Raisons plurielles

Senghor est obsédé par la négritude revendiquée une fois par Arthur Rimbaud et cite très souvent son mot fameux tiré d'*Une saison en enfer* qui marque sa rupture d'avec le monde européen: «Oui, j'ai les yeux fermés à votre lumière. Je suis une bête, un nègre (...) Le plus malin est de quitter ce continent, où la folie rôde pour pourvoir d'otages ces misérables. J'entre au vrai royaume des enfants de Cham. »⁶⁰ Dans un texte intitulé « Lettre à trois poètes de l'Hexagone » Senghor, plus qu'il ne le cite, procède à un véritable collage de phrases de Rimbaud, les

59. *Liberté I*, p.214.

60. RIMBAUD, A. *Poésies. Une saison en enfer. Illuminations*, Paris, Gallimard, 1999. p. 182.

prenant de ci de là pour aboutir à ce qu'il déclare être une relecture négro-africaine de l'auteur des *Illuminations*. Que voici :

« Je suis une bête, un nègre...mais je puis être sauvé. Vous êtes de *faux nègres*...*J'inventai la couleur des voyelles* !... Je réglai la forme et le mouvement de chaque *consonne*, et, avec des *rythmes primitifs*, je me flattai d'*inventer un verbe poétique* accessible, un jour ou l'autre, à *tous les sens*. »⁶¹

Ce n'est pas seulement le collage qui constitue une véritable relecture mais également le choix de souligner tel ou tel mot, telle ou telle expression. Ce que cette relecture dessine alors et que Senghor dans son commentaire présente comme la suggestion d'un « symbolisme rayonnant où tous les sens – les sons, les odeurs, les saveurs, les touchers, les formes, les couleurs, les mouvements – entretiennent de mystérieuses correspondances et donnent naissance aux images analogiques »⁶², c'est encore une ontologie des rythmes. Rimbaud sera allé jusqu'à la sous-réalité, ce dont la réalité est faite pour trouver que les éléments en sont des rythmes premiers, « instinctifs ». Sous le langage et sous les mots dont il est fait il est descendu jusqu'aux voyelles qui sont les couleurs premières

61. *Œuvre poétique*, p. 372. Senghor cite ici des passages d'*une saison en enfer* tirés de « Mauvais sang », p. 182 et « Alchimie du verbe », p. 192 de l'ouvrage de Rimbaud déjà cité.

62. *Idem*. p. 375. L'image analogique est celle non pas figée dans l'immobilité de représenter (une image équation donc, comme dit Senghor) mais celle à quoi le rythme est consubstantiel et qui est donc « puissance ».

et jusqu'aux formes et mouvements premiers que sont les consonnes. Comme un alchimiste témoin de la création à partir des éléments premiers, il a alors ensuite *vu* et aussi *entendu* comment se composent ces rythmes entre eux en un verbe poétique qui entre en phase avec tous les sens.

Voilà donc que l'alchimie du verbe rimbaldien fait signe vers le même énergétisme pluraliste, vers la même ontologie que celle décrite par le Père Tempels comme étant au fondement de la philosophie bantoue. Faut-il prendre au sérieux une « négritude » de Rimbaud, ce mot qu'il a revendiqué parce qu'il signifiait à ses yeux l'*altération* radicale, la plus parfaite réalisation de « je » comme un « autre » ? Pourquoi, après lui, considérer aussi comme poètes nègres Paul Claudel ou Charles Péguy, ou même Saint John Perse⁶³ ? Senghor a la tentation de négrier tout ce qui lui évoque l'ontologie de la force vitale. Cette démarche, surtout lorsqu'elle se double d'un souci, racialisant jusqu'à l'absurde parfois, de repérer des influences – c'est-à-dire des traces de sang – noires ou encore des affinités caractérologiques,⁶⁴ n'a pas manqué d'irriter. Mais au fond, ultimement, cette ra-

63. Senghor écrit ainsi « Pour quoi, dans les années 1930, nous les militants de la Négritude, appelions Claudel et Péguy “nos poètes nègres” Ils nous ont, avec les surréalistes, influencés – moins au demeurant qu'on ne l'a dit – parce qu'ils écrivaient en français et qu'ils ressemblaient, par leur style, à nos poètes populaires. » (*Œuvre poétique*, p. 377).

64. Frobenius, qui voyait une affinité profonde entre l'Africanité (qu'il appelait, à la manière des Anciens, « éthiopianité ») et un esprit mystique allemand (ce que Senghor baptisera « germanité ») l'aura beaucoup influencé dans cette démarche.

cialisation finit par se neutraliser elle-même, par s'auto-détruire. S'il y a un style nègre qui s'exprime dans la juxtaposition de séries rythmiques qui se répondent en un parallélisme asymétrique on peut alors voir les choses de la manière suivante : ce style n'est pas l'émanation naturelle de quelque chose comme une « race » mais le choix, la préférence et peut-être l'obsession, religieuse et esthétique, d'une *figure* particulière. Celle de la parataxe que Senghor oppose à la syntaxe. Ainsi se sont-ils reconnus, Césaire et lui, dans Tristan Tzara et dans le goût du poète surréaliste pour « la 'parataxe', c'est-à-dire la juxtaposition ou la coordination [qui] remplace la syntaxe, et [où] la mélodie est faite 'des bruits et des sons' de la nature. »⁶⁵ Que le racialisme de Senghor finisse par se nier lui-même, on le constate lorsqu'on le lit attentivement. Considérons ainsi le passage suivant, une partie de la conclusion de Senghor à son article de 1956 sur « l'esthétique négro-africaine »

« On me dira que l'esprit de la Civilisation et les lois de la Culture négro-africaine, tels que je les ai exposés, ne sont pas du seul Négro-africain, et qu'ils lui sont communs avec d'autres peuples. Je ne le nie pas. Chaque peuple réunit, en son visage, les divers traits de la condition humaine. Mais j'affirme que ces traits, on ne les trouve nulle part réunis dans cet équilibre, sous cet éclairage ; nulle part, le rythme n'a régné aussi despotiquement. La nature a bien fait les choses, qui a voulu que chaque peuple, chaque race, chaque continent cultivât, avec une dilection

65. *Ce que je crois*, Grasset, Paris, 1988, p. 218.

particulière, certaines vertus de l'Homme ; en quoi réside son originalité. Et si l'on ajoute que cette Culture négro-africaine ressemble, comme une sœur, à celle de l'Egypte ancienne, des peuples dravidiens et des peuples océaniens, je répondrai que l'Egypte ancienne était africaine, que du sang noir coule en flots impétueux dans les veines des dravidiens et des océaniens. » ⁶⁶

C'est certainement du racialisme, quand l'épiderme des dravidiens et des océaniens décide de leur essentielle négritude. Mais la définition de ce qui fait la différence, la spécificité, ce qui est appelé ici l'*originalité* vient aussi remettre en question ce racialisme. Ce qui fait l'*originalité* est donc, nous dit Senghor, non pas un trait spécifique qui appartiendrait en propre et en exclusivité à une race mais plutôt un certain « équilibre », disons un certain rapport, entre divers traits qui eux-mêmes se rencontrent partout puisqu'ils constituent ensemble la condition humaine. Diverses cultures se caractériseront alors par divers rapports entre les mêmes traits qu'elles combineront de manières différenciées. Nul mystère donc, dont il faudrait rendre raison en scrutant des influences, la biologie ou la caractérologie, si des pratiques culturelles en rupture ou en révolte contre les habitudes et les traditions du contexte qui les voit naître peuvent parfois se reconnaître dans le miroir que leur tend une manière *autre* de construire un rapport entre les traits qui définissent l'humaine condition. Ainsi Rimbaud peut se déclarer nègre et Claudel avoir aux yeux

66. *Liberté I*, p. 216.

de Senghor des élans et un style qu'il considère africains. De même Picasso n'aurait jamais rencontré, au musée du Trocadéro, les réponses *autres* au problème de la représentation artistique que portaient les masques africains qu'il y découvrit s'il n'y avait pas lui-même apporté les questions *autres* qui alors le hantaient.

Sous le différentialisme perce toujours chez Senghor, pour le mettre en perspective, voire le nier, la vision d'une condition humaine indivisible. Cela est vrai lorsqu'on considère sa philosophie de l'art africain où, même quand il insiste sur la spécificité de l'esthétique négro-africaine, c'est pour en faire, ultimement, une des possibilités offertes partout, dans toutes les aires culturelles, et à des époques différentes, à la créativité humaine. Par ailleurs l'attitude rythmique, chez lui, ne se confine pas au seul domaine esthétique ; elle est, de manière générale, approche du réel et moyen de le connaître. De ce connaître artistique opposé à la raison hellène on peut alors se demander si Senghor fait vraiment cette différence spécifique qui finit par faire une humanité séparée.

Con-naissance

L'art est moyen de connaissance
L. S. SENGHOR (*Liberté II*, p. 278)

Bergson : la révolution de 1889.

La philosophie bergsonienne a véritablement marqué la fin d'un paradigme¹. Après que « le monde clos » tel qu'il avait été pensé par Aristote et tel qu'il s'était maintenu près de deux millénaires durant eut été détruit, Descartes, pour recommencer l'entreprise philosophique, s'était donné le modèle des mathématiques pour « l'évidence de leurs raisons ». Mais au dix-neuvième siècle il se produit une rupture profonde lorsque les sciences de la vie fondent désormais leur développement sur le rejet du mathématisme cartésien. La philosophie de Bergson, dont Paul Valéry a déclaré que « la biologie l'inspirait » est née de la compréhension entière de cette situation nouvelle, de la pleine saisie de ce que le développement des sciences biologiques veut dire pour notre manière de penser en général.

1. Henri Gouhier, dans son *Introduction aux Œuvres de Bergson* (Paris, Presses universitaires de France, 1970 (3^{ème} éd.)) indique que le bergsonisme est la fin du cartésianisme.

Mais au-delà de la seule philosophie cartésienne et du mécanisme de la science galiléo-cartésienne, ce avec quoi il est rompu au moment où, en 1889, Henri Bergson publie sa thèse de doctorat sous le titre d'*Essai sur les données immédiates de la conscience*² c'est avec une tradition plus ancienne encore. C'est, plus avant, plus profondément encore, toute l'orientation que la philosophie a prise, dans ce que l'on appelle le monde occidental tout au moins, lorsqu'elle s'est engagée, après le présocratiques, à penser selon l'opposition radicale de l'être au devenir. C'est qu'elle a vu dans cette opposition, d'abord, la condition même de possibilité d'une véritable intelligence des choses. S'il n'y a que d'un côté le chemin de l'être et de l'autre celui du non-être, le choix est vite fait. Les paradoxes des Éléates en avaient fait la preuve : ce qui est toujours en train de devenir autre échappe à l'intelligence qui est alors comprise comme la capacité de fixer, de tenir sous le regard l'être qui ainsi demeure dans l'identique. On choisira donc la voie de la raison, de cette raison que l'on peut alors appeler, d'une expression qu'emploie Léopold Sédar Senghor, une *raison-œil*, pour dire qu'elle est regard qui fige. Penser, dans cette voie, c'est immobiliser. En procédant ainsi, la philosophie s'est interdit désormais de penser ce qu'elle ne peut justement pas immobiliser, le mouvement, le temps. Qu'à cela ne tienne, elle fera *autrement*. Le temps sera conçu comme mesure, « nombre du mouvement selon l'antérieur et le postérieur », ainsi que dit Aristote. Une physique du

2. Cet ouvrage sera cité dans l'édition dite du centenaire (3^{ème}) des *Œuvres* de Bergson.

mouvement sera possible : on fixe l'antérieur à l'instant t_n , le postérieur à l'instant t_{n+1} et, en conséquence, le mouvement est devenu la *trajectoire* qui va de t_n à t_{n+1} , alors que le temps n'est rien d'autre que l'*intervalle* qui sépare ces deux immobilités. De la science ainsi constituée, Bergson écrit : « [elle] n'opère sur le temps et le mouvement qu'à la condition d'en éliminer d'abord l'élément essentiel et qualitatif – du temps la durée, et du mouvement la mobilité. C'est de quoi l'on se convaincrait sans peine en examinant le rôle des considérations de temps, de mouvement et de vitesse en astronomie et en mécanique. »³

Si c'est là le chemin qui fut suivi, c'est qu'il était pratique. Le but de la science, même en apparence la plus théorique, la plus désintéressée, est toujours d'agir sur les choses, de nous rendre, selon l'expression de Descartes, « comme maîtres et possesseurs de la nature ». Alors, poursuivant ses fins pratiques, il était naturel que la science se donnât ainsi les moyens d'une maîtrise du mouvement en en faisant une composition d'immobilités et du temps une série de moments. « La science pourra considérer des réarrangements de plus en plus rapprochés les uns des autres ; elle fera croître ainsi le nombre des moments qu'elle isolera, mais toujours elle isolera des moments. Quant à ce qui se passe dans l'intervalle, la science ne s'en préoccupe pas plus que ne font l'intelligence commune, les sens et le langage : elle ne porte pas sur l'intervalle, mais sur les extrémités. La méthode cinématographique s'impose donc à notre science,

3. *Essai sur les données immédiates de la conscience*, in *Œuvres*, p. 77.

comme elle s'imposait déjà à celle des anciens. »⁴ Que serait s'intéresser à « ce qui se passe dans l'intervalle » ? Au-delà des sens, en résistant à la pente naturelle selon laquelle notre langage nous incline à penser, nous viserions alors à *être avec* le changement lui-même plutôt qu'à isoler des positions de ce qui change, nous embrasserions le *flux* lui-même. La faculté que nous mettrions ainsi en œuvre ne serait pas alors la raison-œil. Nous pouvons, avec Léopold S. Senghor encore, l'appeler *raison-étreinte*. Comment procède-t-elle ? Certainement pas en décomposant le mouvement pour le figer, certainement pas par *analyse*. Embrasser tout de suite comme un tout indivis, en un seul acte d'*intuition*, c'est ainsi qu'opère la raison-étreinte. Elle ne pose donc pas l'objet en face de soi, elle se pose en lui, épouse son flux. On pourrait dire qu'elle le danse plutôt qu'elle ne le pense, en suivant ainsi L. S. Senghor dans un jeu de mots où il a résumé sa notion d'un connaître *autre* dont on voit ce que la formulation doit à Bergson.

Emprunter la voie de l'intelligence plutôt que celle de cette autre faculté qui comprend le *fluent*, était-ce vraiment un *choix* ? S'est-il agi de peser le pour et le contre dans une délibération où des considérations pratiques l'auraient finalement emporté ? Bien sûr que non : c'est le mouvement même de la vie qui a choisi. C'est l'évolution qui a, au cours des âges, façonné l'intelligence humaine comme la faculté qui a affaire à de l'inerte qu'elle décompose et recompose, qui est « préoccupée de souder le même au même »⁵ et qui, par sa nature, demeure dans

4. BERGSON, *L'évolution créatrice*, in *Œuvres*, p. 774.

5. *Idem*, p. 534.

l'identique. Dans notre langage, c'est cette intelligence qui parle. Mais il est impossible que la vie s'achève et se fige en l'inerte puisqu'elle est plus large que l'intelligence et l'englobe : « nous ne *pensons* pas le temps réel. Mais nous le vivons, parce que la vie déborde l'intelligence. »⁶ À un certain moment de l'évolution, explique Bergson, l'activité vitale a connu une bifurcation selon deux chemins, celui, d'une part, de l'intelligence qui a affaire à l'inorganique et qui est « caractérisée par une incompréhension naturelle de la vie », celui, d'autre part, de l'instinct qui, lui, est tourné vers la vie et qui chez l'humain devient *intuition*, c'est-à-dire qu'il devient « désintéressé, conscient de lui-même, capable de réfléchir sur son objet et de l'élargir indéfiniment. »⁷

S'il a été question si longuement de Bergson et en particulier de sa théorie de la connaissance c'est parce qu'à bien des égards, ainsi que nous avons commencé de le voir, cette théorie est aussi celle de Senghor avec la négritude en plus. Ce dernier ne cesse de répéter que c'est l'apparition du bergsonisme dans l'histoire de la philosophie en Occident, ce qu'il appelle « la Révolution de 1889 », qui a rendu possibles les questions mêmes que la négritude pose. La philosophie *autre*, qu'est le bergsonisme, celle qui change radicalement la direction prise par la pensée depuis Platon et Aristote, c'est celle qui a aussi permis d'articuler une *philosophie de l'autre*,

6. *Ibid.* C'est l'auteur qui souligne.

7 *Idem*, p. 645. Il est cependant essentiel de noter avec Bergson qu'intelligence et instinct ne sont pas radicalement séparés et qu'ils sont des « tendances » et non des « choses faites » (*Evolution créatrice*, pp. 610-611).

entendons : l'autre que l'europpéen. Les outils que procure Bergson à cette entreprise senghorienne de dire philosophiquement ce qui est *autre* sont pour l'essentiel le vitalisme et l'intuition.

D'abord donc, il y a la pensée que l'être est mouvement vital plutôt qu'immobilité. Senghor est tout à fait bergsonien lorsqu'il écrit, dans le texte d'une importante conférence qu'il présente dans des « Universités nordiques » en Mai 1970 : « Jusqu'au xix^e siècle, pendant plus de 2000 ans, la pensée européenne, négligeant les intuitions géniales de toute une lignée de philosophes grecs, a vécu, plus ou moins, sur la pensée d'Aristote, où le *logos*, d'humide et vibratoire qu'il était, s'est cristallisé en catégories rigides, qui n'épousent plus, ne traduisent plus la réalité mouvante, vivante. »⁸ L'atmosphère bergsonienne dans laquelle sa pensée s'est formée l'avait ainsi tout naturellement préparé à accueillir avec ferveur les premiers ouvrages à approcher philosophiquement les conceptions africaines se manifestant dans les religions ou les langues du continent pour dire qu'au fondement de celles-ci se trouve une *ontologie non statique* de forces vitales, appelant à penser des catégories non-aristotéliennes de l'être.⁹

8. L.S. SENGHOR, *Liberté III*, p. 219

9. Dans la voie tracée par *La philosophie bantoue* du Père Tempels, Alexis Kagamé, s'appuyant sur l'étude de plusieurs langues bantu, a poursuivi le projet de dresser de telles catégories, avec l'idée, qu'il aura exprimée avant Benveniste, que les catégories de pensée établies par Aristote ne sont, ultimement, que les catégories grammaticales de la langue grecque. Voir Alexis KAGAMÉ, *La philosophie bantu-rwandaise de l'être*, Bruxelles, Mémoires de l'Académie royale des sciences coloniales, Nouv. Sér., t. 6, fasc. 1, 1955.

La réhabilitation de l'intuition effectuée par Bergson aura une importance cruciale pour la pensée de Senghor. L'idée que « la connaissance scientifique devrait en appeler une autre, qui la complétât » ou que si « la conscience, chez l'homme, est surtout intelligence » mais qu'elle « aurait pu, elle aurait dû être aussi intuition »¹⁰ aura chez lui une résonance toute particulière et servira, d'abord, à remettre à l'endroit le discours des ethnologues.

Alterlogique : l'ethnologie de Lévy-Bruhl.

Senghor a écrit que l'ethnologie devait faire partie du curriculum de base au même titre que l'enseignement du français. C'est que pour lui cette discipline est, en elle-même, un humanisme, car ce qu'elle enseigne au bout du compte c'est l'humanité telle qu'elle est *une* dans ses différences.¹¹ Qu'il n'y a pas une mais des civilisations offrant autant de visages différents de l'aventure humaine, telle est, selon Senghor, la leçon fondamentale que porte l'ethnologie, laquelle est *ipso facto* une éthique qui interdit le racisme ou le mépris culturel. L'*ethnographie* qui, aux commencements de la discipline, a fait de la curiosité pour l'altérité son objet, mène ainsi à une sorte de *sagesse ethnologique* d'une réflexion qui, ultimement, porte sur l'humanité au singulier : l'étude des hommes dans leurs différences a nécessairement pour toile de fond la question « qu'est-ce que l'Homme ? » au singulier et avec une majuscule. Ainsi, pour prendre l'exemple

10. H. Bergson, *L'évolution créatrice*, in *Œuvres*, p. 786 et 721.

11. *Liberté I*, p. 42.

d'un ethnologue que cite souvent L. S. Senghor, Marcel Griaule écoutant la parole du sage Dogon Ogotemméli sur les mythes de son peuple ou s'interrogeant sur la signification de ses objets d'art n'est pas curieux d'un tout autre monde (ou pas seulement), il est dans l'exploration de l'humain en général.

Pourtant, dans les premières années du ^{xx}^e siècle, dans *Les fonctions mentales dans les sociétés inférieures* (ouvrage paru en 1910) puis *La mentalité primitive* (1922) et *L'âme primitive* (1927), le philosophe Lucien Lévy-Bruhl (1857-1939) entreprend de faire de l'ethnologie la science du tout autre, de ce qui « nous » est totalement étranger, sapant ainsi les bases de la parole fondatrice de l'humanisme : « rien de ce qui est humain ne m'est étranger ». L'exploration des différences, de l'être autre va sembler cesser avec lui de payer tribut au même. Le propos initial de Lucien Lévy-Bruhl s'inscrit dans sa pratique de philosophe. Après quelques ouvrages d'histoire de la philosophie dont une monumentale *Philosophie d'Auguste Comte*, Lévy-Bruhl publie en 1903 un ouvrage intitulé *La morale et la science des mœurs*¹² qui sera l'occasion d'un vif débat entre l'auteur qui insiste sur l'idée d'une science qui étudie les « mœurs » comme une réalité sociale « désubjectivée » et ceux dont il indique, dans sa Préface de l'édition de 1927 à l'ouvrage, qu'ils tiennent à une morale qui soit universelle parce qu'ils sont accoutumés à spéculer sur « l'homme en général ». Contre l'idée de cet « homme en général » tenir que

12. Paris, Presses universitaires de France, 1971 (nouvelle éd.).

l'idée morale est d'abord donnée dans sa réalité et sa diversité sociales repose sur le constat que les formations culturelles humaines ont produit dans le temps et dans l'espace des institutions très différentes. Il était ensuite assez naturel que L. Lévy-Bruhl en vînt à s'interroger sur la possibilité d'une théorie différenciée de la connaissance chez les humains : si les humains sont si différents, différentes également les institutions qu'ils se sont données, pourquoi ne le seraient-ils pas également dans leur structure et procédures mentales ? Pourquoi continuer de croire « à l'unité et l'identité de l'esprit humain » ?¹³ Lévy-Bruhl a parfaitement conscience que son irruption de philosophe dans l'univers de l'anthropologie, anglaise principalement, constitue une rupture paradigmatique : « lorsque ces théoriciens de l'animisme », dit-il d'eux, « décrivent les coutumes, les croyances, les institutions en vigueur dans les sociétés primitives, ils prennent pour accordé que les fonctions mentales sont partout les mêmes, et que, si nous étions à la place des primitifs, notre esprit étant tel qu'il est actuellement, nous penserions et nous agirions comme ils font. Or je pars de l'hypothèse précisément contraire. J'admets que pour penser et agir comme ils font pour que leurs sociétés reposent sur les institutions que nous y constatons, il faut que leur esprit

13. Georges DAVY, *L'homme, le fait social et le fait politique*, Paris, La Haye, Ecole Pratique des Hautes Études et Mouton, 1971, p. 167. Sur la manière dont L. Lévy-Bruhl a été conduit à la question de « la mentalité primitive » on pourra consulter l'importante thèse de Frédéric Keck intitulée *Le problème de la mentalité primitive. Lévy-Bruhl entre philosophie et anthropologie* (2003) publiée en ligne à l'adresse <http://www.univ-lille3.fr/theses/keck-frederic/html/these.html>

ne soit pas orienté comme le nôtre, que le contenu et le cadre de leur expérience ne coïncident pas tout à fait avec les nôtres, et que par conséquent nous devons nous imposer un effort très pénible pour entrer dans leur façon de penser ou de sentir.»¹⁴

On fera deux remarques sur cette affirmation de Lévy-Bruhl d'un penser et d'un sentir qui seraient caractéristiques d'une mentalité primitive. La première est l'identification qu'elle pose de tous les « primitifs » au sein d'une même altérité radicale vis-à-vis de « nous », c'est-à-dire l'Europe. L'Europe de Lévy-Bruhl qui pose sur les autres un regard d'ethnologue ne leur demande pas de décliner leurs identités, mais d'indiquer leur *différence*, qui est, depuis son point de vue, la même pour tous. De cette indistinction de principe qui lui a été reprochée par beaucoup, dont le rigoureux Marcel Mauss¹⁵, Lévy-Bruhl, dans l'*avant-propos* de son ouvrage

14. *Bulletin de la Société française de philosophie* 23, 15 Février 1923, p. 23. Cité par G. Davy, *op. cit.*, p. 166.

15. Dans le même numéro du *Bulletin de la société française de philosophie* où est paru le texte de Lévy-Bruhl on lit cette critique de M. Mauss : « On parle de primitifs, à mon avis, seuls les Australiens, les seuls survivants de l'âge paléolithique, méritent ce nom. Toutes les sociétés américaines et polynésiennes sont à l'âge néolithique et sont agricoles ; toutes les sociétés africaines et asiatiques ont déjà dépassé l'âge de la pierre et sont agricoles et pourvues d'animaux domestiques. Il est donc impossible à aucun point de vue de les ranger sur un même plan. (cité par G. Davy, *ouv. cit.* p. 169). Evidemment M. Mauss ne remet pas en question la notion même de primitivité et ne dit pas ici que les sociétés qui forment ensemble l'humanité à un moment donné, quel que soit leur degré d'avancement technologique, sont tout simplement *contemporaines*, appartiennent au même âge ; simplement il objecte contre ce qui lui semble, à juste titre, une faute de méthode.

Le surnaturel et la nature dans la mentalité primitive, a donné l'explication qu'il n'avait fait que retenir, derrière les caractères propres de chacune des sociétés ainsi mises ensemble, les traits communs à toutes.¹⁶ Cette réponse rapide, qui ne s'inquiète pas plus avant de ce qu'elle peut comporter comme pétition de principe, montre finalement que le souci premier de l'auteur n'est pas pour la méthode ethnologique elle-même. La vraie réponse est dans la prémisse philosophique qui a amené l'historien de la philosophie à cinquante-trois ans à s'intéresser aux « primitifs » pour illustrer des thèses constituées déjà. Cette vraie réponse, derrière celle qu'il donne à ses critiques qui interrogent ses généralisations, est qu'après tout, *l'autre* de la raison ne peut être que le *même*.

La seconde remarque à faire sur le dualisme cognitif de Lévy-Bruhl c'est qu'il détruit la notion d'humanité. Si l'on ne peut parler de l'esprit humain au singulier, peut-on encore parler d'une humanité au singulier ? Celle-ci n'est-elle pas seulement alors, selon l'expression du très séparatiste culturel Alain de Benoist, une pure « sommation zoologique » de différences radicales¹⁷ ? Si l'identité humaine, telle qu'attestée par l'usage du langage, la transmission d'un patrimoine culturel ou la création d'institutions est, bien sûr, reconnue, il n'en demeure pas moins que pour Lévy-Bruhl, la différence de structure entre sociétés humaines et donc celle de leurs « mentali-

16. L. LÉVY-BRUHL, *Le surnaturel et la nature dans la mentalité primitive*, Paris, Alcan, 1931, p. xi.

17. Voir Alain DE BENOIST, *Europe, Tiers monde même combat*, Paris, R. Laffont, 1986.

tés », peut être considérée comme analogue à celle entre « animaux sans vertèbres et vertébrés ». ¹⁸

Or donc Lévy-Bruhl rompt avec le monisme cognitif que l'ethnologie jusque là ne remettait pas réellement en question et présente, « sous un vieux nom, le primitif, cette chose neuve et inconnue, véritable énigme à déchiffrer : la mentalité primitive. » ¹⁹ Cette *autre* manière de connaître ne peut, en effet, qu'être une « énigme ». Comment l'intelligence logique pourrait-elle connaître et traduire dans son langage ce qui lui est incommensurable ? ²⁰ Lévy-Bruhl reconnaît la difficulté jusque dans son choix du concept de prélogisme pour caractériser la mentalité primitive. Celle-ci est plus facilement définie par ce qu'elle n'est pas que par ce qu'elle est : prélogique n'est pas antilogique ni alogique ; ce n'est pas non plus une « pré-logique » qui serait comme l'enfance et la préfiguration de la logique mature. La clef en est la « loi

18. L. LÉVY-BRUHL, *Les fonctions mentales dans les sociétés inférieures*, Paris, Alcan, 1910, p. 19.

19. G. DAVY, *op. cit.* p 166.

20. Dans sa thèse de doctorat que nous avons déjà évoquée, au chapitre II intitulé « la philosophie analytique à partir de l'anthropologie », Frédéric Keck revient sur la manière dont « la démarche de Lévy-Bruhl, qui consiste à partir d'un étonnement devant le non-sens d'un énoncé pour entreprendre une analyse anthropologique d'autres énoncés a pu intéresser [la philosophie analytique]. » Il évoque, en particulier, la manière dont « Quine noue une relation nouvelle entre philosophie et anthropologie dans la philosophie analytique. L'idée de la signification universelle d'un énoncé est selon lui un "mythe philosophique" dont peut nous débarrasser une réflexion empiriste inspirée de l'anthropologie, qui confronte ce "mythe" à la situation de l'anthropologue lorsqu'il rencontre un énoncé qui n'a pas pour lui de signification immédiate. »

de participation » qui la régit. C'est elle qui permet de comprendre l'apparente indifférence des primitifs » au principe de contradiction, la raison pour laquelle ils peuvent produire un énoncé comme « les araras sont des bororos » – exemple fameux d'une participation du peuple des Bororos à leurs totems les perroquets araras – en dehors de tout souci de la contradiction : dans leur mentalité mystique (non rationnelle), collective (non individuelle), dominée par des « associations et préliations émotives »²¹ (et non par la logique et l'expérience), il existe une consubstantialité naturelle entre humains et perroquets. Après bien des modifications, Lévy-Bruhl va finalement déclarer que cette autre logique, cette « alterlogique » comme on pourrait l'appeler, est simplement la caractéristique d'un penser et d'un sentir « mystiques », souvent – mais pas toujours – « indifférents » au principe de contradiction. Au bout du compte, ces difficultés à donner substance à un véritable dualisme cognitif conduiront à la palinodie finale des *Carnets* posthumes²² dans lesquels il admet que ce que la logique classique appelait « les lois de la pensée », les principes logiques d'identité, de contradiction ou de tiers exclu structurent l'esprit humain en général.

21. G. DAVY, *ouv. cit.* p. 180.

22. L. LÉVY-BRUHL, *Les carnets*, Paris, Presses universitaires de France, 1939.

L'art comme connaissance

Une des critiques souvent formulées contre L.S. Senghor consiste à lui reprocher d'avoir repris à son compte la philosophie lévy-bruhlienne de la mentalité primitive, même celle d'avant *les Carnets*, pour construire la théorie d'une connaissance africaine *autre* reposant sur ce que l'auteur de *la mentalité primitive* avait appelé la « loi de participation ».²³ Cette critique qu'autorise par exemple le vocabulaire de la « raison participative » que Senghor a parfois emprunté, reste cependant incomplète et est donc fausse tant que l'on ne cherche pas à préciser que la pensée du poète est une oscillation entre Lévy-Bruhl et Bergson. Oscillation n'impliquant pas inconstance et inconsistance car, encore une fois, le cap reste la philosophie de l'art africain.

Si on veut faire de sa théorie d'un penser et d'un sentir africains un simple tour positif apporté à la notion de « mentalité prélogique », il faut également pouvoir rendre raison de ce que Senghor dit, en une réfutation

23. Ainsi Jacques Louis Hymans dans sa biographie intitulée *Léopold Sédar Senghor. An Intellectual Biography* (Edinburgh, Edinburgh University Press, 1971), écrit que « Senghor a trouvé une autre caractéristique de l'âme noire en lisant les œuvres de Lévy-Bruhl », étant ainsi amené à contraster une raison nègre « intuitive par participation » à la raison analytique européenne. (p. 67) En annexe à l'ouvrage, il reproduit le compte-rendu, fait en Janvier 1965, par un des responsables historiques du mouvement étudiant africain, de sa biographie intellectuelle de Senghor lorsque celle-ci était une thèse de doctorat présentée à la Sorbonne. L'article signé « Diogomaye » d'un nom de plume du philosophe sénégalais Amady Ali Dieng, regrettait entre autres, que l'influence du philosophe-ethnologue n'ait pas été étudiée plus avant et de manière plus critique.

sans équivoque et cela dans ses tout premiers écrits, de la thèse de Lévy-Bruhl. Dans un des textes où s'exprime le mieux la tension dialectique qui traverse sa philosophie, « Vues sur l'Afrique noire ou assimiler, non être assimilés », publié en 1945, Senghor dans un même mouvement s'oppose, d'une part, à l'assimilationnisme colonial qui nie toute culture « indigène » en affirmant qu'il existe une « originalité » africaine à respecter ; il s'oppose aussi, d'autre part, à « l'antiassimilationnisme » qui interdit toute véritable association dans une même « communauté » de citoyens car il y voit une philosophie de la séparation et donc de l'inégalité. La figure qui représente cette philosophie antiassimilationniste est alors pour lui Lévy-Bruhl. « Nous avons un tempérament, une âme différente, certes, écrit Senghor. Mais les différences ne sont-elles pas dans le rapport des éléments plus que dans leur nature ? Sous les différences, n'y a-t-il pas des similitudes plus essentielles ? Mais, surtout, la *raison* n'est-elle pas *identique* chez tous les hommes ? Je ne crois pas à la « mentalité prélogique ». L'esprit ne peut être prélogique, encore moins alogique. »²⁴

24. *Liberté I*, p. 43. C'est l'auteur qui souligne. En 1967, dans un discours à la deuxième session du Congrès international des Africanistes qui s'est tenu à Dakar au mois de décembre de cette année-là, il déclarera, en matière de critique de ceux qui croient par principe à un différentialisme méthodologique selon qu'il s'agit d'étudier l'Europe ou l'Afrique : « Je crains que certains, même chez les Africains, ne croient encore à la "mentalité prélogique" de Lévy-Bruhl, encore que celui-ci l'ait courageusement reniée avant sa mort... » (*Liberté III*, p. 168). Il est surprenant que dans le pamphlet célèbre qu'il a écrit contre la négitude, *Négritude et négrologues*, (Paris, Le Castor Astral, 1998) Stanislas S. Adotevi ait ignoré les mots mêmes de Senghor à propos de

Voilà qui est clair en effet et qui invite à interroger la distinction qu'établit Senghor entre une différence de *rapports* et la différence de *nature* qu'implique le prélogisme. La réponse est dans Bergson lorsqu'il exprime l'idéal humain que l'on pourrait dire de « l'homme total ». Dans les pages où il s'interroge sur la signification de l'évolution à la lumière de l'apparition de la conscience chez les humains, Bergson écrit :

Lévy-Bruhl. Parlant de l'influence du second sur le premier, Adotevi écrit que Senghor « reprend à la lettre et presque de manière scolaire ce que Lévy-Bruhl, le père du primitivisme, a lui-même dénoncé dans ses *Carnets* comme des erreurs. » Citant ensuite un passage de Lévy-Bruhl dans lequel celui-ci parle du primitif, Adotevi commente : « Enlevons primitif. Mettons-y le mot Nègre et nous obtenons jusqu'au plagiat le développement de l'inoubliable sentence de Senghor : L'émotion est nègre comme la raison est hellène. » Il croit alors pouvoir conclure ce commentaire sur ces mots : « Senghor a lu Lévy-Bruhl, c'est évident. C'est même certain. » (Ces citations d'Adotevi se trouvent pp. 49-50 de son ouvrage) La loi de l'écriture pamphlétaire est certes de ne pas être très regardant quand il s'agit de faire attention à ce que dit vraiment celui qu'on critique ; cela n'explique tout de même pas qu'Adotevi présente comme une découverte qui aurait pu échapper au lecteur moins averti que Lévy-Bruhl est bien présent dans la pensée de Senghor et que celui-ci l'a « certainement lu » ! Cette présence n'est nullement clandestine, c'est Senghor lui-même qui l'évoque tout en expliquant son opposition à la thèse du prélogisme.

Plus surprenant encore est de voir S. Adotevi écrire que Senghor « a, par conséquent connu (mais probablement rejeté) *Les Carnets* et l'extraordinaire honnêteté de cet homme qui, en pleine gloire officielle, alors que le primitivisme faisait rage dans les milieux colonialistes et délicieusement réactionnaires, n'a pas craint de tout remettre en cause, détruisant ainsi l'œuvre de son existence. » (p. 50) On l'a vu dans la citation qui précède : Senghor n'a pas rejeté « probablement » les *Carnets* : c'est lui-même qui en parle dès 1945.

« La conscience, chez l'homme, est surtout intelligence. Elle aurait pu, elle aurait dû, semble-t-il, être aussi intuition. Intuition et intelligence représentent deux directions opposées du travail conscient : l'intuition marche dans le sens même de la vie, l'intelligence va en sens inverse, et se trouve ainsi tout naturellement réglée sur le mouvement de la matière. Une humanité complète et parfaite serait celle où ces deux formes de l'activité consciente atteindraient leur plein développement. Entre cette humanité et la nôtre on conçoit d'ailleurs bien des intermédiaires possibles, correspondant à tous les degrés imaginables de l'intelligence et de l'intuition. Là est la part de la contingence dans la structure mentale de notre espèce. Une évolution autre eût pu conduire à une humanité ou plus intelligente encore, ou plus intuitive. En fait dans l'humanité dont nous faisons partie, l'intuition est à peu près complètement sacrifiée à l'intelligence. Il semble qu'à conquérir la matière, et à se reconquérir sur elle-même, la conscience ait dû épuiser le meilleur de sa force. Cette conquête, dans les conditions particulières où elle s'est faite, exigeait que la conscience s'adaptât aux habitudes de la matière et concentrât toute son attention sur elles, enfin se déterminât plus spécialement en intelligence. L'intuition est là cependant, mais vague et surtout discontinue. C'est une lampe presque éteinte, qui ne se ranime que de loin en loin, pour quelques instants à peine. Mais elle se ranime en somme là où un intérêt vital est en jeu. Sur notre personnalité, sur notre liberté, sur

la place que nous occupons dans l'ensemble de la nature, sur notre origine et peut-être aussi sur notre destinée, elle projette une lumière vacillante et faible, mais qui n'en perce pas moins l'obscurité de la nuit où nous laisse l'intelligence. »²⁵

Ce texte devait être ainsi longuement cité tant il est important pour comprendre pourquoi Senghor est plutôt bergsonien que lévy-bruhlien. Si on peut comparer la philosophie de Lucien Lévy-Bruhl à celle de son camarade de promotion à la rue d'Ulm, Henri Bergson en ce qu'ils ont tous deux exploré une approche non logicienne du réel, une manière de comprendre les choses qui ne soit pas analytique, qui ne commence pas par les séparer, *partes extra partes*, le passage de Bergson qui vient d'être cité marque une différence fondamentale entre les deux projets. Là où l'auteur de *La mentalité primitive* pense des humanités séparées selon la structure de leur esprit, celui de *L'évolution créatrice* pense le devenir d'une humanité qui, surmontant sa séparation d'avec soi-même, se réaliserait dans l'égal et « plein développement » des deux formes de son activité consciente. Dans les manières de penser obéissant à la loi de participation, Lucien Lévy-Bruhl a cru pouvoir rendre raison de ce qui, chez l'humanité que composent « les sociétés inférieures », *tient lieu* des procédures cognitives logiques que l'on attend des individus européens. Ce que dit Bergson en revanche, c'est que l'humain, dernier né de ce que Teilhard de Chardin appellera la « cosmogénèse », se décou-

25. H. BERGSON, *L'évolution créatrice*, in *CŒuvres*, pp. 721-22.

vre être un pont vers l'humain « complet et parfait » qu'il est appelé à devenir : également intelligence et intuition. Lorsque Bergson dit « nous » ou « l'humanité dont nous faisons partie », ce à quoi il compare c'est cette humanité idéale. Et le « nous » qui est ainsi comparé englobe tout le monde car chez tous l'activité consciente selon les deux directions est de même nature. Pour l'instant dit Bergson, nous sommes une humanité déséquilibrée où l'intelligence nous mène sans que l'intuition brille de toute la lumière dont elle est capable pour éclairer notre humaine destination.

La Revue du Monde Noir fondée au début des années 30 par les sœurs Paulette et Jane Nardal pour être, en français et en anglais, la voix d'un mouvement intellectuel « pan-nègre » à Paris (le premier numéro paraît à l'automne 1931) fut, bien entendu, une des sources essentielles d'inspiration de Senghor. « La liste des contributeurs à la *Revue* », écrit ainsi Jacques Louis Hymans, « forme le répertoire de ceux dont les idées, adoptées et retravaillées par Senghor, ont donné naissance à sa théorie de la *négritude*. »²⁶ En particulier un court texte de son ami sénégalais Pierre Baye-Salzmänn sur « l'art nègre » et un autre plus long intitulé « L'art nègre, son inspiration, ses apports à l'Occident » ont très certainement été longuement médités par lui.²⁷ À la fin du

26. J. L. HYMANS, *Léopold Sédar Senghor. An intellectual biography*, p. 35.

27. *La Revue du Monde Noir, The Review of the Black World, 1931-1932 Collection complète*, no 1 à 6, Paris, Jean-Michel Place, 1992. Ces articles se trouvent respectivement pp. 242-243 et pp. 300-302. J. L. Hymans nous informe (*ouv. cit.* p. 41) avoir appris de Paulette

second article, P. Baye-Salzmänn écrit : « en 1919, à la Comédie des Champs-Élysées, Paul Guillaume, à qui on ne dénierait point une vaste compétence en matière d'art, proposait déjà ce précepte : « l'intelligence de l'homme ou de la femme moderne doit être nègre ». C'était peut-être aller un peu trop loin dans la voie de l'enthousiasme (...) Il n'en reste pas moins vrai que [l'Occident] peut, sans se renier, trouver dans l'esthétique noire une source d'inspiration originale et un grand facteur de renouvellement. » Un devenir-nègre de l'intelligence moderne ? Ce propos du critique d'art Paul Guillaume ne prend sens, premièrement, que rapporté à l'atmosphère bergsonienne où baignaient alors les lettres françaises ; et il indique la foi en un devenir-humain qui ferait toute sa place, à côté d'une intelligence qui sépare pour souder, une intelligence qui prend ensemble et perçoit « une unité analogue à celle d'une phrase mélodique. »²⁸ Le propos prend sens, deuxièmement si cette autre intelligence, synthétique, est associée plus particulièrement aux peuples africains mais pour cette unique raison – et c'est la troisième condition pour que le « précepte » de Paul Guillaume ait un sens – que leur esthétique la manifeste au plus haut point. « Plus particulièrement » cela ne veut donc pas dire : « exclusivement », ni non plus « à l'exclusion de l'autre intelligence ». Cela veut simplement dire, dans le langage de Bergson, que chez certaines populations

Nardal elle-même que c'est Baye-Salzmänn qui a inspiré à Senghor la distinction entre une Afrique « dionysiaque » et une Europe « apollinienne ».

28. H. BERGSON, *Essai sur les données immédiates de la conscience*, in *Œuvres*, p. 74.

humaines dans un domaine où « un intérêt vital est en jeu », la lumière de l'intuition se fait plus intense et plus continue. Ce domaine, c'est l'art.

C'est le lieu de revenir à la formule de Senghor qui fait scandale : l'émotion est nègre comme la raison est hellène. Dans le détail des textes qu'il a écrits pendant les cinq décades qui ont suivi sa première énonciation, l'explication par Senghor de ce qu'il a *vraiment* voulu dire a oscillé entre palinodie et fuite en avant. On peut trouver à foison dans son œuvre des citations allant dans un sens ou dans l'autre. Je soutiens toutefois, que la vérité de la pensée senghorienne (si on insiste pour la réduire à cette formule), avec le recul et lorsqu'on la rapporte à l'intuition première d'où elle naît, est celle-ci : dans l'art africain où –et c'est sa caractéristique majeure– « un intérêt vital est en jeu », l'émotion ou l'intuition ou encore la « con-naissance » (des concepts qui chez Senghor traduisent une même approche non analytique du réel) atteint à une intensité qui rappelle à l'humain la promesse que porte une humanité plus complète. Répétons-le : cette formule, avant d'être théorie d'un penser et d'un sentir africains exprime d'abord une philosophie de l'art africain. Pour dire mieux, c'est-à-dire plus précisément : elle n'est théorie d'un connaître africain que parce qu'elle est théorie d'un créer africain, l'art étant en lui-même connaissance du réel.

En disant que l'art est la manifestation par excellence du connaître intuitif, Senghor est plus bergsonien que jamais. Ce que dit Bergson de l'intuition comme faculté esthétique est ici encore éclairant :

« L'intelligence, par l'intermédiaire de la science qui est son œuvre, nous livrera de plus en plus complètement le secret des opérations physiques ; de la vie elle ne nous apporte, et ne prétend d'ailleurs nous apporter, qu'une traduction en termes d'inertie. Elle tourne tout autour, prenant, du dehors, le plus grand nombre possible de vues sur cet objet qu'elle attire chez elle, au lieu d'entrer chez lui. Mais c'est à l'intérieur même de la vie que nous conduirait l'*intuition*, je veux dire l'instinct devenu désintéressé, conscient de lui-même, capable de réfléchir sur son objet et de l'élargir indéfiniment.

Qu'un effort de ce genre n'est pas impossible, c'est ce que démontre déjà l'existence, chez l'homme, d'une faculté esthétique à côté de la perception normale. Notre œil aperçoit les traits de l'être vivant, mais juxtaposés les uns aux autres et non pas organisés entre eux. L'intention de la vie, le mouvement simple qui court à travers les lignes, qui les lie les unes aux autres et leur donne une signification, lui échappe. C'est cette intention que l'artiste vise à ressaisir en se replaçant à l'intérieur de l'objet par une espèce de sympathie, en abaissant, par un effort d'intuition, la barrière que l'espace interpose entre lui et le modèle. Il est vrai que cette intuition esthétique, comme d'ailleurs la perception extérieure, n'atteint que l'individuel (...) Mais, à défaut de la connaissance proprement dite, réservée à la pure intelligence, l'intuition pourra nous faire saisir ce que les données de l'intelligence ont

ici d'insuffisant et nous laisser entrevoir le moyen de les compléter. »²⁹

On mettra utilement ce texte en regard de cette réflexion de P. Baye-Salzmann :

« ...notre tragédie intérieure, notre écartèlement entre les deux pôles de la vie : le sentiment de notre durée et la volonté de ne point mourir, serait-ce par le truchement d'une participation quelconque à la création éternelle. Les Arts, quand on y réfléchit, n'ont pas d'autre source.

Mais pour ce truchement, chaque race use d'un processus par quoi elle se traduit. Tandis que l'Occidental, par exemple, refusant l'anéantissement absolu du Moi en Dieu – terme de la palingénésie, croyance de tout l'Orient- prend l'intelligence créatrice comme motif pour se délivrer de l'instinct et de ses tourments, le Noir, lui, prend la sensibilité intuitive comme objectif et lui demande l'expression religieuse et poétique du problème de l'au-delà, de ses mille points d'interrogation. D'où le dynamisme sourd de son art, issu en ligne directe de la passion mystique pure. »³⁰

Considérons tout d'abord les aspects du texte de Bergson qui sont essentiels pour comprendre la théorie artiste de la connaissance de Senghor, son propos

29. H. BERGSON, *L'évolution créatrice*, in *Œuvres*, p. 645-646.

30. Pierre BAYE-SALZMANN, in *La Revue du Monde Noir*, *ouv. cit.*, p. 300-301.

selon lequel « l'art est moyen de connaissance ». Si l'intelligence produit la science du monde physique, dit Bergson, elle manque de saisir l'élément vital car elle manque inévitablement, par sa nature même, un *autre* rapport à l'objet : celui qui consiste à entrer en « sympathie » avec lui, à entrer « chez lui » pour coïncider avec lui ; bref, à dépasser le face-à-face du sujet et de l'objet pour se situer dans l'élément vital. Pour « connaître vitalement »³² le monde, comme dit Senghor. La faculté qui opère ainsi est donc l'intuition. Elle n'a, au fond, rien d'un ineffable pouvoir occulte. Son mystère n'est pas autre que celui de la création de l'œuvre d'art dont la condition est que soit surmontée la séparation qu'impose l'espace : ainsi la faculté esthétique produit l'unité d'éléments qui se compénètrent dans l'objet d'art pour créer ce que Clive Bell a appelé une « forme significative » où se donne à ressentir, *uno intuitu*, le mouvement de la vie, le rythme vital lui-même.

Ce que le passage de Baye-Salzmänn ajoute à cette présentation de la faculté esthétique comme faculté cognitive c'est d'en faire le mode d'approche du réel privilégié par une « race ». Et d'ailleurs, pourquoi passer ainsi de l'artiste

31. *Liberté II*, p. 277-78 « Au lieu de ramener l'objet au sujet, la raison intuitive intégrer le sujet dans l'objet; plus exactement sujet et objet s'identifient, ce qui est le vrai mode de connaissance. C'est pourquoi l'art n'est pas, en Afrique noire, imitation des apparences, divertissement, mais moyen de connaissance. Le plus efficace. A la civilisation de la division qu'est celle de l'Europe, l'Afrique oppose donc celle de l'unité créatrice. »

32. Cette expression « connaître vitalement » est employée par Senghor, par exemple, dans « l'esthétique négro-africaine », in *Liberté I*, p. 209.

individuel et de sa solution esthétique au problème qui lui est posé à la collectivité à laquelle il appartient, voire à sa « race » ? Un tel passage, bien entendu, n'a plus rien de bergsonien. Il s'effectue comme conséquence d'une ethnologisation, pour ainsi dire, des thèses bergsoniennes. Laquelle s'explique à son tour par la place que selon Senghor l'art occupe dans les sociétés africaines. Il est social, dit-il, premièrement au sens où, même s'il a ses professionnels, « toute manifestation d'art est collective, faite pour tous avec participation de tous. »³³ Il est social aussi, deuxièmement, au sens où l'artiste individuel qui fait œuvre d'art, « l'artisan-poète est situé et il engage, avec lui, son ethnie, son histoire, sa géographie »³⁴ dans la création de « formes significatives » qu'animèrent les cérémonies socio-religieuses où les objets qu'il a fait être doivent remplir leur fonction. Le problème posé à l'artiste n'est donc pas seulement le sien, il est celui de la collectivité et voilà pourquoi, s'il est bien le seul *créateur* de l'œuvre, celle-ci a pour *auteur* la communauté qui l'*accomplit*. Telle est du moins la raison pour laquelle Senghor croit pouvoir glisser du monde que vit l'artiste lorsqu'il crée, conduit par

33. « C'est (...) un autre caractère du poème –encore une fois, j'appelle poème toute œuvre d'art: *il est fait par tous et pour tous*. Bien sûr il y a des professionnels de la littérature et de l'art dans les pays soudanais les *Griots*, qui sont en même temps, historiologues, poètes et conteurs ; dans les pays de Guinée et du Congo, les sculpteurs civils des cours princières, dont l'herminette sur l'épaule est l'insigne d'honneur ; partout, le forgeron comme polytechnicien de la magie et de l'art, le premier artiste selon un mythe *dogon*, qui, par le rythme du tam-tam, faisait tomber la pluie du ciel. Mais à côté de ces professionnels il y a le peuple, la foule anonyme qui chante, danse, sculpte et peint. » (« L'esthétique négro-africaine », in *Liberté I*, p. 207).

34. *Ibid.* p. 209.

l'émotion (l'intuition), à la vision du monde collective et à un « connaître » plus particulièrement africain dont témoigne, selon lui, l'art du continent noir.

Quand il parle de l'émotion, à la suite de Sartre, comme « d'une chute brusque de la conscience dans le monde magique », ³⁵ c'est toujours d'abord dans le cadre de sa philosophie de l'art africain : ce « trouble de la conscience » est la voie « qui descend du monde des choses visibles et claires à celui des choses invisibles et confuses, du monde des apparences statiques à celui des réalités dynamiques, du monde de la raison-œil à celui de la raison-étreinte. » ³⁶ En art, la « participation » qui règne dans le monde magique se définit par opposition à « l'imitation », la mimesis comme dans ce propos de l'historien et critique d'art Pierre Schneider que cite Senghor : « L'art fondé sur l'intelligence identifie les choses ; l'art fondé sur l'émotion s'identifie aux choses. L'œuvre n'est plus un discours sur un sujet, mais un dialogue avec lui. L'imitation fait place à la participation. » ³⁷ Lorsqu'elle est transférée du domaine de l'art à celui de la connaissance la « participation » devient, pour Senghor, cette logique non aristotélicienne qui est appelée par le nouveau développement des sciences contemporaines, lesquelles témoignent donc que l'approche qui ne sépare pas est une véritable voie de connaissance.

35. In « Négritude et modernité ou la négritude est un humanisme du xx^e siècle », *Liberté III*, p. 239. Sartre a écrit précisément : *op. cit.* p. 62 : « nous appellerons émotion une chute brusque de la conscience dans le magique. »

36. *Liberté I*, p. 239.

37. *Ibid.* pp. 239-240.

Il est vrai que la science moderne, celle des quanta, des géométries non-euclidiennes, de la mécanique ondulatoire, de la relativité..., exige la transformation de nos catégories mentales pour penser le réel.³⁸ Qu'elle remet profondément en question ce que Nietzsche a appelé le « fatalisme » scientifique, la croyance en la possibilité de séparer et d'isoler les faits que l'on étudie depuis sa propre position séparée. Senghor constate avec tous ceux qui réfléchissent au « nouvel esprit scientifique » que la logique classique binaire, celle du ici ou là, du oui ou non, est devenue bien trop étroite pour l'épistémè contemporaine. Ainsi Senghor parle-t-il du « triomphe de la nouvelle épistémologie » qui, selon lui, dans le domaine *aussi* du connaître analytique, appelle désormais le développement et la participation de l'*autre* connaissance. A propos de cette nouvelle épistémologie, il partage les vues du philosophe critique d'art et critique littéraire Gaetan Picon selon lesquelles la remise en question, par la science nouvelle, du réalisme de l'objet signifie l'appel à une autre approche du réel. Ainsi, dans un texte écrit en 1960 pour un Séminaire des jeunes du « Parti de la Fédération africaine » qui venait d'être créé, Senghor cite de G. Picon les lignes suivantes: « On assiste au reflux général de l'idée d'objectivité. Partout on trouve le chercheur impliqué dans sa propre recherche et ne la dévoilant qu'en la voilant. La lumière de la connaissance n'est plus cette clarté inaltérable qui se pose sur l'objet sans

38. Senghor revient de manière systématique sur cet aspect de la « Révolution de 1889 » dans la « Préface » qu'il a donnée au livre d'Alassane NDIAYE *La pensée africaine*, Dakar, Les Nouvelles Éditions africaines, 1983.

le toucher et sans être touchée par lui c'est une double fulguration née de leur étreinte, l'éclair d'un contact, une participation, une communion. La philosophie moderne se veut *expérience*, identité vécue de la connaissance et du connu, du vécu et du pensé, du vécu et du réel. »³⁹ On remarquera que les mots qu'emploie ici G. Picon, surtout le caractère participatif d'un connaître *autre*, sont aussi ceux qu'une l'ethnologie levy-bruhlienne pourrait utiliser pour parler de l'approche irrémédiablement « mystique » que la « mentalité primitive » a des choses. C'est en fait cette *identité* du lexique qui conduit Senghor à procéder à une *identification* du « nouvel esprit scientifique » à la *con-naissance* (la naissance avec et à) que serait, par excellence, l'approche des choses qu'il n'hésite pas à qualifier de « négro-africaine. »⁴⁰

La tension est réelle dans la pensée de Senghor entre un dualisme cognitif de Lévy-Bruhl et celui que l'on trouve dans la philosophie de Bergson. Il parle souvent comme le premier de l'existence d'une « épistémé africaine » mais c'est toujours aussi pour ajouter et préciser, premièrement que c'est la même chose que la manière dont l'art « pense » le monde, et deuxièmement que l'identité de la pensée humaine est établie partout, au-

39. *Liberté II*, p. 287 Le texte de Gaetan Picon que cite ainsi Senghor est l'*Introduction* à son ouvrage intitulé *Panorama des idées contemporaines*, Paris, Gallimard, 1957. Sur la remise en question, par la science nouvelle, de « l'objectivité », Senghor renvoie aussi ses auditeurs à Gaston Bachelard, *Le nouvel esprit scientifique*, Paris, Presses universitaires de France.

40. « Cette connaissance par confrontation et intuition c'est, à y regarder de près, la connaissance négro-africaine. » (*ibid.*, p. 288).

delà de ce que Senghor appelle les « préférences » pour telle forme ou telle expression.⁴¹ En définitive, c'est bien du côté de Bergson que se trouve sa position, celle d'une symbiose à venir mais qui est aussi une sorte de retour du *logos* pré aristotélicien prenant sa revanche sur la seule *ratio*. On remarquera, enfin, que c'est aussi bien la position finale de l'ultime Lévy-Bruhl. L'année de son centenaire, 1957, a été l'occasion pour la *Revue Philosophique*, qu'il avait dirigée pendant plus de vingt ans, en un numéro spécial⁴², de revisiter et de repenser son œuvre dans sa vérité d'un humanisme plus intégré et intégral que ce que laissaient entendre les thèses sur l'existence d'une *mentalité primitive*. Point n'était besoin pour cela de solliciter les textes outre mesure, il suffisait d'être attentif à ce que Lévy-Bruhl lui-même disait de sa propre démarche et cela même avant la palinodie des *Carnets* posthumes. Il reconnaissait ainsi dans sa correspondance avoir forcé le trait quand il s'agissait d'opposer le mystique au rationnel et déclarait que c'était pour ainsi mieux faire percevoir la différence.⁴³ Surtout, il

41. chaque peuple préférant telle forme de raisonnement, mais surtout telle expression, la pensée humaine reste identique à elle-même sur tous les continents, dans toutes les races, ethnies et nations. » *Liberté* V, p. 220.

42. *Revue Philosophique de la France et de l'Étranger*, No 4, Octobre-Décembre 1957.

43. Par exemple, dans la lettre qu'il écrivit le 14 Novembre 1934 à Evans Pritchard qui venait de publier dans le *Bulletin of the Faculty of Arts* un article sur sa « théorie de la mentalité primitive », il avoue « avoir eu tort d'insister avec tant de force sur [les] différences » et indique être d'accord avec l'anthropologue britannique que « la pensée sauvage n'a pas la structure fixe et nécessaire [qu'il] lui donne. » (Cité

avait déconstruit lui-même la notion que les mentalités pussent diviser l'humanité.⁴⁴ Sa vision finale était ultimement qu'en tout humain, hybride fondamental, se retrouvaient les différents types de mentalités. Au bout du compte, ainsi que conclut Emmanuel Levinas lorsqu'il mesure l'importance pour la philosophie contemporaine de la pensée lévy-bruhlienne, lorsqu'on la considère au-delà du différentialisme radical à quoi elle ne saurait être réduite: « la différence (...) sépare deux profondeurs de l'âme plutôt que deux âmes. »⁴⁵

Plus particulièrement, dans des notes inédites que cite son ami Pierre-Maxime Schuhl, Lévy-Bruhl arrive au bout de son revirement lorsqu'il écrit que s'il faut « continuer les efforts de la raison pour comprendre et maîtriser le monde » il faut « en même temps reconnaître que sans le fond de mentalité primitive (participation)

dans la *Revue philosophique de la France et de l'Étranger*, No 4, 1957, pp. 409 et 411).

44. Dans des notes écrites pour la conclusion d'une série de conférences il déclarait : « Rejeter toute thèse absolue, tranchante, et respecter les nuances du réel, qui est complexe et *many sided* (sic) ... » (*Revue philosophique de la France et de l'Étranger*, No 4, 1957, p. 39).

45. Emmanuel LEVINAS, « Lévy-Bruhl et la philosophie contemporaine », in *Revue philosophique de la France et de l'Étranger*, No 4, 1957, p.557. Dès lors qu'elle n'est plus justement associée à une « humanité » différente justement, E. Levinas montre combien la « mentalité primitive » s'avère une notion servant à mettre en question « la prétendue nécessité des catégories pour la possibilité de l'expérience » (p. 558), à penser autrement la notion philosophique de « représentation » c'est-à-dire comme liée à une « intentionnalité de l'émotion » (p. 560), à envisager la destruction de la « substantivité des êtres » (p.564) dont l'exister, au lieu d'être « incolore et neutre » sera « déploiement, efficacité, influence, emprise et transitivity. » (p. 561)

nous n'aurons peut-être ni invention, ni poésie, ni même science. »⁴⁶ « Ni même science », insiste-t-il donc: il en est ainsi arrivé à considérer, dans ses ultimes propos, d'une part qu'il n'existe rien de tel qu'une mentalité uniquement participative, se passant de principes logiques et tenant lieu d'intelligence du monde pour une humanité particulière ; d'autre part qu'il n'existe pas une intelligence humaine qui ne serait qu'analytique, que l'on pourrait isoler dans sa pureté, et tenir dégagée de toute émotion. D'ailleurs, croire que la production de la science est fonction d'un tel dégagement serait croire comme la colombe dont parle Kant qu'elle volerait encore mieux sans la résistance de l'air. Les notes qu'écrivit Lévy-Bruhl vers la fin de sa vie pour d'ultimes conférences montrent quelle direction prend sa pensée alors : sans la *raison-qui-ne-sépare-pas* et qui est constitutive de la réalité humaine partout, il n'y aurait pas de science. Car – et l'accord se fait ici avec Senghor – elle est une « manière d'appréhender le monde » comme dira Sartre de l'émotion, de voir celui-ci comme « totalité non-ustensile »⁴⁷, qui est tout aussi indispensable à l'art, à la création qu'à la science.

46. Pierre-Maxime SCHUHL « Hommage à Lévy-Bruhl » in *Revue philosophique de la France et de l'Etranger*, No 4, Octobre-Décembre 1957 ; p. 399.

47. Jean-Paul SARTRE, *Esquisse d'une théorie des émotions*, Paris, Hermann, 1960. Ces citations se trouvent respectivement p. 39 et p. 62 où Sartre écrit : « le monde peut aussi (...) apparaître comme une totalité non-ustensile, c'est-à-dire modifiable sans intermédiaire et par grandes masses. En ce cas les classes du monde agiront immédiatement sur la conscience, elles lui sont présentes *sans distance* ». Les notions sartriennes d'« émotion » comme appréhension du réel ou de « totalité non-ustensile » ont une grande influence sur la pensée de Senghor.

Au fond, au terme du parcours qui ne l'a mené à l'ethnologie que pour mieux confirmer le pré-pensé philosophique de la radicale séparation entre « nous » et « eux », Lévy-Bruhl a fini par rencontrer la leçon véritable que porte cette science de l'Homme par excellence : « La profondeur serait de plonger dans l'autre pour découvrir ce qui m'unit à lui et ce qu'il me révèle de moi. N'est-ce pas là le fondement même comme le but de notre recherche ethnologique ? *Je est un autre* cesserait de rester une plaisanterie ou une énigme insoluble si se découvrait *l'un dans l'autre*, autrement dit si l'autre en tant qu'autre se trouvait le même que moi dans sa différence même. »⁴⁸ Pour sa part, Senghor a toujours considéré l'ethnologie comme cet humanisme de la rencontre, de la victoire sur la séparation.

48. Philippe Laburthe-Tolra, *Critiques de la raison ethnologique*, Paris, Presses Universitaires de France, 1998 ; p. 105.

Convergence

Chaque civilisation a pensé à la mesure de l'universel

L.S. SENGHOR (*La voie africaine du socialisme,
nouvel essai de définition*)

Le 22 Septembre 1968, l'écrivain allemand Gunter Grass écrivit une lettre à Senghor à qui les Libraires Allemands remettaient le même jour le *prix de la Paix*. Elle attirait son attention sur le « génocide » africain que pouvait devenir, selon Grass et nombre d'associations allemandes de la société civile qui s'étaient jointes à son appel, la guerre que menait le Nigéria contre le Biafra indépendantiste. Si la lettre s'adressait bien sûr au Chef d'État puisque c'est en cette qualité qu'il lui était demandé d'intervenir, son auteur avait insisté pour dire qu'elle était écrite d'abord à l'écrivain Senghor, entendons à l'homme de conscience parce que de plume. Senghor répondit donc en tant que tel, en « homme au rêve habitué » comme dit Mallarmé.¹ Et s'il promit de faire son possible, diplomatiquement, concernant la guerre civile nigériane, c'est justement en homme du « rêve » qu'il évoqua les vraies solutions durables qu'étaient pour lui la réalisation de l'unité africaine et, au-delà, celle d'un

1. La « lettre à Gunter Grass » est publiée dans *Liberté III*, pp. 174-179.

monde véritablement un et où les différences seront tissées ensemble. « En ce temps de totalisation de la Planète Terre, en attendant sa socialisation... » écrivit-il dans sa réponse à Gunter Grass.² Dans les termes d'aujourd'hui, je traduis : en ce temps de mondialisation en attendant un dialogue, une vraie convergence des cultures...

Car ce que l'on appelle aujourd'hui la mondialisation n'est pas le dialogue des cultures. Bien qu'elle soit fille, aussi, du prodigieux développement des moyens par lesquels les humains, depuis tous les horizons, peuvent aujourd'hui communiquer entre eux, la mondialisation ne favorise pas un tel dialogue. Elle en est même, à bien des égards, le contraire. Les forces sur lesquelles elle repose se satisfont pleinement d'une simple juxtaposition de cultures qui demeureront extérieures les unes aux autres pourvu que l'industrie culturelle, elle, se voie offrir le terrain homogène et indifférencié de son expansion et que l'on aille pas lui opposer le discours, qu'elle ne saurait entendre, de la diversité nécessaire. Pour cette mondialisation-là, qui s'identifie au projet de l'Organisation Mondiale du Commerce (OMC) de faire marchandise de tout, il y a le produit culturel d'un côté, ses consommateurs potentiels de l'autre. Et il s'agit que la liberté, entendue comme le libre accès du produit au consommateur, ne soit empêchée par rien. Que sur ce marché ne se retrouvent guère les œuvres culturelles qui ne sont pas portées par de solides puissances d'argent, cela est dans l'ordre naturel – autrement dit darwinien – des choses. On pourra toujours leur trouver d'autres espaces

2. *Ibid.* p. 177.

où elles pourront exister comme « curiosités ». De même que pour la pauvreté il y a la philanthropie, de même, pour ce que des cultures minorisées auraient à dire de l'humain aux autres humains, il peut y avoir quelques espaces réservés. Pour faire pièce au rouleau compresseur il y a ce que l'on pourrait appeler, par contraste, la *mondialité* Unesco.³ Elle est fondée sur l'idée que le tout de la communication culturelle n'est pas cette flèche qui va du produit au consommateur dans un espace isotope mais l'*interlocution* dont l'homogénéisation constitue une négation. Il s'agit donc pour elle que chaque voix culturelle, c'est-à-dire chaque perspective particulière sur l'universelle condition humaine soit entendue et reconnue dans la réalité d'une polyphonie, d'un dialogue véritable.

L'homogénéisation peut prendre deux aspects différents mais liés : celui de la négation impériale ou celui de l'écrasement commercial. Le premier correspond au visage d'une Europe qui s'était pensée tout naturellement investie, par son *telos* unique de la mission de faire le monde à son image. E. Husserl écrivait ainsi qu'il y avait urgence pour l'Inde à s'européaniser du mieux et du plus vite qu'elle pouvait quand l'Europe elle-même, bien évidemment, sauf à devenir inconsciente de soi, n'avait

3. Jean-Luc Nancy oppose, dans le même esprit, d'une part la « globalisation », « pour parler anglais », dit-il, et pour désigner ce mouvement « dont la loi ne serait pas une autre que celle de la concentration croissante des richesses et des instruments de décision » ; d'autre part la *mondialisation*, « pour parler français » et évoquer « les chances non d'un globe arrondi, mais d'un monde – c'est-à-dire d'un espace de sens possible. » Jean-Luc NANCY, « préface » à *L'islam, l'autre et la mondialisation* de Mustapha Chérif, Alger, Anep, 2005 ; pp.7-8.

aucun motif à s'indianiser, en quelque façon que ce fût.⁴ Aimé Césaire l'a dit, d'un mot lapidaire et juste, comme toujours : cette Europe ne dialogue pas, elle soliloque. Le second aspect, le second visage est celui des puissantes industries culturelles, du cinéma ou de la musique, attachées à faire commercialement le vide autour d'elles.

Ce au nom de quoi il faut s'opposer à l'unification par la globalisation et ainsi promouvoir l'interlocution et le dialogue c'est la diversité certes mais pour une véritable unité. C'est l'unité qui est l'enjeu et sa nature vraie d'être faite d'additions et de contributions et non de soustractions et d'évictions. Cette philosophie du dialogue pourrait s'exprimer ainsi :

« Avant les derniers ébranlements qui ont réveillé la terre les peuples ne vivaient guère que par la surface d'eux-mêmes ; un monde d'énergies dormait encore en chacun d'eux. Eh bien, ce sont, j'imagine, ces puissances encore enveloppées qui, au fond de chaque unité naturelle humaine, en Europe, en Asie, partout, s'agitent et veulent venir au jour en ce moment ; non point, finalement, pour s'opposer et s'entre-dévorer, mais pour se joindre et s'inter-féconder. Il faut des nations pleinement conscientes pour une terre totale. »

On aura bien sûr reconnu dans la citation que je viens ainsi de faire la voix de Pierre Teilhard de Chardin.⁵ Se

4. Voir E. HUSSERL, *La crise de l'humanité européenne et la philosophie*, Paris, Aubier-Montaigne, 1977.

5. Il est cité par Léopold Sédar Senghor dans *Liberté V*, p. 13.

joindre et s'inter-féconder, dit-elle : voilà donc que prenant le contre-pied de ce que disait Husserl, ce philosophe d'un monde post impérial invite l'Inde et l'Europe à une vraie rencontre. Faire « une terre totale » : cette magnifique expression pourrait servir de cri de ralliement à ceux qui œuvrent à une autre mondialisation et elle donne contenu à ce qui a été appelé plus haut « mondialité Unesco ». Ces lignes de Pierre Teilhard de Chardin, Léopold Sédar Senghor les a citées avec ferveur comme annonçant « la 'véritable union' qui ne confond pas, mais différencie en enrichissant mutuellement » ce qui est une reprise d'un mot de Teilhard de Chardin l'union différencie; il a aussi, pour les mêmes raisons, célébré l'Unesco comme le lieu par excellence du Dialogue des cultures. Lorsqu'il salue la mission de cette institution au moment où, avec lui, le Sénégal indépendant est reçu à l'Unesco le 20 Avril 1961,⁶ il fait bien davantage que simplement remplir une formalité diplomatique. Il rappelle d'abord qu'en tant que responsable politique *français* et membre de la Délégation française, il s'était battu dès l'origine, « pour l'érection au cœur de Paris », de l'Unesco ; il indique ensuite que cette institution est précieuse pour le monde qui émerge alors des décolonisations (des ébranlements qui ont réveillé la terre) pour avoir compris l'idée teilhardienne que « la Civilisation de l'Universel, sous peine de n'être pas, serait l'œuvre commune de tous les peuples, races, continents : de toutes les civilisations particulières. »⁷

6. Le discours qu'il fit à cette occasion est reproduit sous le titre « l'Unesco » dans *Liberté I*, pp. 308-311.

7. *Liberté I*, p. 310.

Quelle trajectoire a mené Senghor à ce moment? Comment sa pensée s'est-elle constituée comme une philosophie du dialogue et de la convergence?

Etre un interlocuteur

Pour répondre à cette question il faut d'abord se rappeler les jeunes années de celui qui a souvent rappelé l'importance, pour la genèse de sa philosophie, de l'éducation qu'il reçut auprès des Pères du Saint-Esprit, d'abord à l'école de la mission catholique Saint-Joseph de Ngasobil de 1914 à 1922, puis au Collège séminaire Libermann qui venait d'être créé à Dakar en 1923. Tous les biographes de L.S. Senghor ont insisté sur la profonde influence qu'exerça sur lui, en particulier, le Père Albert Lalouse qui fut le premier directeur du collège Séminaire.⁸ Cette influence est à mesurer autant par la qualité de l'enseignement reçu que par l'esprit de confrontation que le tranquille racisme colonial du Père Lalouse développa chez son jeune élève. Voici comment Senghor décrit l'attitude du Père spiritain et sa propre réaction à celle-ci « Il insistait beaucoup sur nos défauts nègres et dénonçait notre retard sur le plan de la civilisation. Comme j'avais reçu une éducation bourgeoise et même

8. Voir, par exemple, Jacques Louis HYMANS, *Léopold Sédar Senghor, An intellectual biography*, Edinburgh University Press, 1971, pp. 12-14 ; Joseph Roger DE BENOIST, *Léopold Sédar Senghor*, Paris, Beauchesne, 1998, pp. 15-20 ; Janet VAILLANT, *Black, French, and African. A life of Léopold Sédar Senghor*, Cambridge, London, Harvard University Press, 1990, p. 59 ; Jacqueline SOREL, *Léopold Sédar Senghor, l'émotion et la raison*, Paris, Sépia, 1995, pp. 32-36.

Africains – « puisque », écrivait-il, « l'animisme négro-africain est en voie de disparition » –²⁸ jouer dans cette entreprise de construction nationale le rôle qui est le leur et faire mouvement ensemble, dans le respect l'un de l'autre, vers leur modernité et dans la « convergence pan-humaine ». Dans les termes du socialisme spiritualiste de L. Senghor cela s'exprimait ainsi :

« Le but de l'Islamisme et du Christianisme (...) est de *réaliser la volonté de Dieu*. Car, pour la réaliser, cette volonté, en gagnant le ciel, il faut réaliser, ici-bas, la fraternité entre les hommes par la justice pour tous les hommes. Or qu'est-ce que la justice si ce n'est l'égalité de chances donnée, au départ, à tous les hommes quelles que soient leur race ou leur condition, si ce n'est, avec le travail, la répartition équitable du revenu national entre les citoyens, du revenu mondial entre les nations, si ce n'est, enfin, la répartition équitable du savoir entre tous les hommes et toutes les nations ? »²⁹

Par le travail, avec le souci de l'équité, dans la fraternité, viser la justice, voilà qui est le principe de mouvement – c'est-à-dire de tension permanente vers l'avenir et non d'imitation servile de la « tradition » – tel qu'il est inscrit au cœur des religions chrétienne et musulmane. L. Senghor lit ce principe de mouvement dans les paroles, d'une part de l'Évangile : « cherchez le royaume de Dieu et sa justice, et le reste vous sera donné par sur-

28. *Liberté I*, p. 307.

29. *Liberté I*, pp. 305-306.

croît », et d'autre part du Coran : « Dieu n'améliore pas la situation d'un peuple avant que ce peuple n'améliore son âme ». La thèse de Senghor, fidèle ici aussi à Teilhard de Chardin est que c'est en retrouvant leur propre principe de mouvement, leur véritable cosmologie de l'émergence et de la poussée continue de la Vie que les religions convergeront : les fanatismes sont toujours des religions de mort, c'est-à-dire, d'abord, des religions que la vie a quittées. On ne s'étonnera donc pas de voir Senghor être si attentif après avoir évoqué la philosophie teilhardienne, à des penseurs musulmans dont, selon lui, le but est analogue à celui de l'auteur du *Phénomène humain* qui « est d'ouvrir l'islam au monde contemporain sans lui faire perdre sa flamme spirituelle. »³⁰ Et parmi ces penseurs il cite le Cheikh Mohamed Abdou, Jamal ad Dîne Al Afghani et Mohammad Iqbal.

Il est particulièrement significatif de voir Senghor évoquer ainsi le nom de Mohammad Iqbal en en faisant ainsi l'analogue, pour le monde musulman, de ce que Teilhard de Chardin a représenté pour le monde chrétien. L'œuvre majeure, en prose, d'Iqbal, *Reconstruire la pensée religieuse de l'islam*, avait été traduite de l'anglais, en 1955, soit quatre ans avant ce discours où Senghor cite son nom. La parenté profonde entre ces deux poètes tous deux venus des colonies de l'Europe, tous deux hommes d'État, tous deux philosophes, l'un catholique, l'autre musulman n'a pas échappé à Edgar Faure

30. Senghor parle de ces questions de modernité des religions chrétienne et musulmane dans son « Rapport sur la doctrine et le Programme du Parti » au *Congrès constitutif du Parti de la Fédération Africaine* le 1^{er} Juillet 1959. *Liberté*.

prononçant, le 29 Mars 1984, le discours de réception de Léopold Sédar Senghor à l'Académie française vous avez composé », dit-il à un moment au récipiendaire, « sous le titre : « À l'appel de la race de Saba, woï pour deux koras », une homélie anticapitaliste, diatribe contre les conseils d'administration et les banquiers où l'on trouve quelques traits d'analogie avec le discours tenu par Lénine aux Angés dans les poèmes urdu de Mohamed Iqbal ». Mais on retiendra surtout l'envolée finale qui a conclu ce discours d'Edgar Faure sur des vers d'Iqbal – qu'il qualifie d'« apôtre islamique de l'Universel » – dont il fait de Senghor le destinataire:

« Comme dans le chant amébée que compose, avec votre œuvre, le message du poète asiatique, fondateur d'État comme vous, apôtre islamique de l'Universel :

Apparais, ô cavalier du destin,
Apparais, ô lumière de l'obscur royaume du changement,
Apaise le tumulte des nations,
Enchante nos oreilles avec la musique,
Lève-toi et accorde la harpe de fraternité !
Cette apostrophe n'a-t-elle pas trouvé son destinataire ?

Je dirai ton nom, Senghor. »³¹

Comprendre cette parenté entre Iqbal et Senghor dont les œuvres poétiques, en effet, par moments, semblent se

31. Ce discours d'Edgar Faure est reproduit dans *Le Monde* du 30 Mars 1984.

répondre comme dans un chant amébée, c'est la rapporter à la cosmologie évolutionnaire qui se trouve au fondement de leurs visions du monde et qui les inscrit dans une même communauté de pensée avec Teilhard de Chardin, et, d'abord, avec Henri Bergson. De Bergson, M. Iqbal a écrit qu'il était le seul philosophe à avoir véritablement pensé le temps. C'est pourquoi, lui qui a souvent médité cette parole prophétique : *ne dénigrez pas le temps car le temps est Dieu* a trouvé dans la pensée de l'auteur de *L'évolution créatrice* de quoi procéder à une reprise philosophique de la cosmologie du Coran comme cosmologie de l'émergence.³² Comme Teilhard de Chardin, comme Senghor, Iqbal croit en un Dieu vivant, littéralement, c'est-à-dire émergent. Comme écrit le poète-philosophe sénégalais : « ...Dieu ne descend pas du ciel, *ex machina* (...) Ce n'est plus le Dieu mécaniste et bourgeois d'autre-

32. En ces temps où les fondamentalismes religieux croient pouvoir reprendre l'assaut contre l'Évolution il est bon de relire ces lignes du P. Pierre Teilhard de Chardin « Une théorie, un système, une hypothèse, l'Évolution ?... Non point : mais bien plus que cela, une condition générale à laquelle doivent se plier et satisfaire désormais, pour être pensables et vrais, toutes les théories, toutes les hypothèses, tous les systèmes. Une lumière éclairant tous les faits, une courbure que doivent épouser tous les traits : voilà ce qu'est l'Évolution (...) Jusqu'alors le Monde paraissait reposer, statique et morcelable, sur les trois axes de sa géométrie. Maintenant il ne tient plus que d'une seule coulée. Ce qui fait et classe un homme « moderne » (et en ce sens une foule de nos contemporains ne sont pas encore modernes) c'est d'être devenu capable de voir, non seulement dans l'Espace, non seulement dans le Temps, mais dans la Durée, – ou, ce qui revient au même, dans l'Espace-Temps biologique ; – et c'est de se trouver, par surcroît, incapable de rien voir autrement, -rien,- *à commencer par lui-même.* » (pp. 242-243 in TEILHARD DE CHARDIN, *Le Phénomène Humain*, Paris, Seuil, 1955).

fois. C'est un Dieu nouveau pour les temps nouveaux, pendant que s'élaborent un droit nouveau, une morale nouvelle, un art nouveau. C'est un Dieu, osons le dire, moins créateur que personnalisateur. C'est le Centre des centres, qui attire, vers lui, tous les centres humains pour les épanouir en les organisant : qui les fait éternellement *plus être* en les sauvant des accidents. » Le philosophe-poète indien ne dit pas autre chose : au Centre de la création se trouve l'Ego ultime dont le mouvement est vie et vers qui montent les ego humains d'un mouvement qui leur donne l'unité et la consistance d'une personnalité, les sauvant ainsi de la mort qu'est la dispersion. L'humain accompli est celui qui a réalisé qu'être c'est être en route vers *plus être*, car

« En mouvement, sans cesse, est l'océan de la vie.
De chaque chose naît l'élan vital. »³³

Ce Dieu qui est l'alpha et l'oméga du mouvement de devenir-personnalité (et Senghor insiste souvent sur ce fait que la négritude n'est rien d'autre que ce que le monde africain anglophone a choisi d'appeler *l'African personality*) est ce qui rend possible en l'orientant le dialogue des interlocuteurs et en faisant leur convergence vers la

33. Mohammad IQBAL, *L'aile de Gabriel*, traduit de l'ourdou par Mirza Saïd uz-Zafar Chaghtaï et Suzanne Bussac, Paris, Albin Michel, 1977 p. 104. Autre convergence essentielle entre le Père Jésuite et Iqbal : l'idée que le but est non pas de voir et de contempler mais d'être, par l'action. Le premier a dit qu'il faut *agir plus afin d'être plus* (*Le Phénomène Humain*, Paris, Seuil, 1955, p. 277) et cette formule résume parfaitement la philosophie iqbalienne de l'action.

Civilisation de l'Universel. Car Emmanuel Lévinas a raison de dire qu'une « sarabande de cultures » innombrables et équivalentes, chacune ne se justifiant que dans son contexte propre, cela ne crée pas un dialogue. De telles cultures formeront certes, dit-il, un monde décolonisé et désoccidentalisé, mais aussi un monde « désorienté ».³⁴ Qu'un dialogue des cultures ne soit possible qu'orienté par la force de vie (elle s'incarnera, par exemple, dans la philosophie des droits humains) qui leur apprend que pour se rencontrer il faut savoir se décentrer³⁵ et dépasser ainsi les égoïsmes et les soliloques, c'est ce que disent ensemble, souvent dans des termes ou des images assez proches, Teilhard de Chardin et Iqbal, et Senghor avec eux. En préface à sa traduction de *L'aile de Gabriel* de M. Iqbal, Mirza Saïd uz-Zafar Chaghtaï écrit :

« De nos jours, la notion de convergence s'est répandue. On voit progresser l'idée que de grands ensembles peuvent s'édifier en sauvegardant la spécificité de petites entités à regrouper. On met de plus en plus l'accent sur la nécessité de sauvegarder leurs valeurs propres. Sur le plan culturel par exemple, les chantres de la « négritude » ne la conçoivent-ils pas comme un apport à un humanisme de dimension planétaire ? Sur le plan politique, l'Europe n'essaie-t-elle pas de s'unifier sans sacrifier l'identité de ses régions ? L'ONU, l'OUA ne sont-elles pas aussi des

34. Emmanuel LÉVINAS, *Humanisme de l'autre home*, Paris, Fata Morgana,

35. Ce décentrement n'est bien sûr pas perte de soi et dissolution mais centrage sur le point de rencontre.

tentatives de convergence vers cette unité du genre humain que pressentait Iqbal ? »³⁶

On ne saurait mieux montrer la convergence profonde qui existe entre les projets de deux poètes venus du monde colonisé et qui se sont abreuvés à la même source d'une cosmologie de l'émergence et de la rencontre orientée.

La voie africaine du socialisme.

De sa rencontre avec Teilhard de Chardin Léopold Sédar Senghor déclare qu'elle l'a ramené à la foi mais aussi qu'elle lui a confirmé la légitimité de la négritude comme étant aussi la recherche d'une « Voie africaine du socialisme ». Ainsi, c'est tout naturellement que l'auteur de « Ce que l'homme noir apporte » a compris la notion teilhardienne d'une humanisation/socialisation de la terre comme la promesse d'un esprit planétaire de réconciliation des différences après que la Bête aura été tuée. Cette Bête a nom, pour lui *aliénation*. C'est à partir de la cosmologie de l'émergence qu'il adopte de Bergson et Teilhard de Chardin et dont il affirme qu'elle correspond également à la vision africaine du monde que Senghor pense l'aliénation, autrement dit la séparation de l'humanité d'avec

36. Mohammad IQBAL, *L'aile de Gabriel*, Paris, Albin Michel, 197 ; « Introduction », pp. 22-23. sur Iqbal comme penseur d'une cosmologie émergente et de la convergence panhumaine, je me permets de renvoyer à S.B.DIAGNE, *Islam et société ouverte, la fidélité et le mouvement dans la pensée de Muhammad Iqbal*, Paris, Maisonneuve & Larose, 2001.

soi-même. Surmonter l'aliénation et faire « l'humanisme intégral » dont parle Maritain est donc pour lui la tâche pour le vingtième siècle. Au tout début de la première partie de son *Rapport au Congrès constitutif du Parti de la fédération africaine*, tenu à Dakar, le 1^{er} Juillet 1959, Senghor déclare d'emblée que si l'événement le plus significatif du dix-neuvième siècle a été, avec la publication du *Manifeste* de Marx le Congrès de la Fédération des communistes qui s'est tenu à Londres en Novembre 1847, celui du vingtième siècle sera la Conférence de Bandoeng en 1955.³⁷ La raison en est, explique-t-il, que dans l'un et l'autre cas, il s'est agi de répondre à l'aliénation de l'humain : de même que le prolétariat du dix-neuvième siècle s'était vu couper de son humanité, de même les nations prolétaires colonisées, celles des peuples dits de couleur, se sont trouvées aliénées de manière encore plus profonde. En plus de l'être économiquement, elles le sont sur les plans politique, social et culturel. Dans l'esprit de Senghor, on insistera : *surtout culturel*. L'aliénation est la négation du mouvement cosmique à la pointe duquel l'humanité a fleuri. Le devenir humain est en effet mouvement vers la réalisation de la plus haute conscience, de la plus haute liberté jusqu'à ce qu'apparaisse, au-delà de l'*homo faber*, au-delà de l'*homo sapiens*, celui que l'on pourrait appeler *homo artifex*, l'ar-

37. Senghor ne reproduit, dans *Liberté II*, que la seconde partie de son Rapport sous le titre « Nation et socialisme » (pp. 232-270). Parce que cette première partie justement fait plus « communiste » que « socialiste » ? *L'American Society of African Culture* a publié en anglais la totalité du Rapport sous le titre *African Socialism*. Trad. Mercer Cook. New York City, 1959.

tiste qui a inventé le mode de travail qui le fait « plus être », « plus homme ». Hors de celui de création, dans le fond, tout travail est forcé.

Senghor lit intensément Marx, après la guerre, et dans l'esprit que voilà, car il lit, en même temps, Teilhard de Chardin. De « Marxisme et humanisme » qu'il publie en 1948 dans la *Revue socialiste* à « La voie africaine du socialisme, nouvel essai de définition » qu'il présente dans un séminaire des jeunes du Parti de la Fédération Africaine en Mai 1960 en passant par « Naissance du Bloc Démocratique Sénégalais » (son *Rapport* en 1949 *sur la méthode* présenté au premier Congrès de ce parti, le BDS, fondé par lui et ses amis après qu'ils eurent quitté le Parti socialiste SFIO de Guy Mollet), « le népotisme contre la Révolution sociale » (un autre *Rapport sur la méthode* du BDS présenté en 1950), « Socialisme et culture » (son rapport au huitième congrès du Bloc Démocratique Sénégalais en Mai 1956) et « Nation et Socialisme » son « Rapport » de 1959 déjà évoqué, il affirme les mêmes thèses :

(1) Il faut sauver le Marx humaniste, métaphysicien, dialecticien et artiste du marxisme étroitement matérialiste, économiciste, positiviste, réaliste ;

(2) Il y a une voie africaine du socialisme qui à la fois s'inspire des spiritualités noires, continue la tradition de communalisme sur le continent, et représente l'avenir des pays qui le composent, « neufs, créant une civilisation nouvelle accordée à l'Afrique et au monde du xx^e siècle »³⁸.

38. *Liberté II*, p. 314.

Ces thèses constituent le contenu qu'il donne au programme de repenser le marxisme depuis la situation et les circonstances propres à l'Afrique et qui, sur le plan pratique, politique, s'était traduit en 1948 par la rupture d'avec le Parti socialiste français SFIO et la création du Bloc Démocratique Sénégalais.

Senghor fait le constat qui plus tard sera le point de départ de la lecture de Marx par Louis Althusser : entre les écrits du jeune Marx et le Marx du *Capital* il s'effectue une coupure. Mais alors qu'Althusser étudiera et célébrera cette coupure comme l'avènement de la science marxiste comme un « anti-humanisme théorique » et l'invention, par elle du « continent histoire », Senghor y voit une trahison de soi par Marx lorsque celui-ci se refuse désormais comme philosophe et donne à ses thèses des apparences économiques pétrifiées et dogmatiques. Et malgré tout, estime Senghor, l'indépassable philosophie humaniste est là, qui sous-tend ces apparences.³⁹ Derrière les considérations techniques sur la plus-value, c'est toujours le même esprit de refus de l'aliénation et de la réification au nom d'une morale qui commande d'accompagner le mouvement vers une humanité libre et composée de créateurs qui continue de parler. Ainsi, lorsque l'on se demande si le marxisme n'est pas dépassé, affirme Senghor, la réponse qui affirme au contraire sa

39. Senghor écrit, par exemple : « Marx, insensiblement, met un accent de plus en plus fort sur le matérialisme, les moyens et la *praxis*, tandis que s'estompent la pensée philosophique et les soucis éthiques des œuvres de jeunesse. Mais, si ceux-ci ne portent pas l'accent, sont cachés, ils n'ont pas disparu complètement (...) nous dirons qu'ils sous-tendent l'œuvre de Marx. » (*Liberté II*, p. 244).

jeunesse et sa pertinence continues est justement à chercher et à trouver dans les écrits de jeunesse de Marx qui venaient d'être publiés depuis peu au moment où paraît « Marxisme et Humanisme ». ...pour nous, hommes de 1947 », écrit Senghor dans cet article, « hommes de l'après-deux-guerres, qui venons d'échapper tout juste au mépris sanguinaire des dictateurs et que menacent d'autres dictatures, quel profit à retirer de ces œuvres de jeunesse ! Aussi bien celles-ci renferment-elles les principes de l'éthique de Marx, qui nous propose, comme objet de notre activité pratique, la libération totale de l'homme. »⁴⁰

Voilà le vrai Marx, pour Senghor, celui de cette cosmologie dont la fine pointe est l'artiste en qui seulement, véritablement, l'humain coïncide avec lui-même ; un Marx qui est tout entier dans ces lignes des manuscrits posthumes que le poète aime à citer : « Ce que l'animal produit fait partie intégrante de son corps physique tandis que l'homme se dresse *librement* en face de son produit. L'animal œuvre seulement à l'échelle et suivant les besoins de l'espèce à laquelle il appartient tandis que l'homme sait produire à l'échelle de n'importe quelle espèce et appliquer à l'objet la mesure qui lui est inhérente. C'est pourquoi *l'homme sait également œuvrer suivant les lois de la beauté.* »⁴¹ Pourquoi insister sur l'athéisme de Marx philosophe de l'aliénation et de la liberté, demande alors Senghor ? Parce qu'il a vu dans la religion la plus ra-

40. *Liberté II*, p. 31.

41. Senghor cite ce passage célèbre de Marx au début de son rapport sur « socialisme et culture » de 1956 (*Liberté II*, p. 185) en précisant que c'est lui qui en souligne les derniers mots.

dicale séparation d'avec soi-même et la réification même? Certes il s'est ainsi exprimé mais on prendra garde de ne pas oublier qu'il s'agit là, à la réflexion, d'une « *réaction d'origine chrétienne contre les déviations des chrétientés historiques* » qui a « entamé d'autant moins l'essence même de la religion que l'idée d'*aliénation* est d'origine religieuse. »⁴² C'est bien entendu en teilhardien que Senghor lit ainsi le propos de Marx sur la religion et entreprend alors de le défendre contre Jacques Maritain. Marx est bien celui qui vise à « rendre l'homme plus vraiment humain » selon l'expression de cet auteur, et il n'aura fait que simplement tirer les conséquences du fait qu'un humanisme théocentrique est un oxymore et un humanisme anthropocentrique un pléonasme. Et surmonter l'aliénation contre toute « déviation » théocentrique qui nie sa liberté, c'est pour l'humain coïncider avec soi dans un mouvement où Dieu advient.

Senghor voit dans un socialisme ouvert et spiritua- liste la réalisation de l'exigence humaniste définie par Maritain comme celle « que l'homme développe les virtualités contenues en lui, ses forces créatrices et la vie de la raison, et travaille à faire des forces du monde physique les instruments de sa liberté. »⁴³ C'est le colonisé en lui qui parle mais aussi le chrétien qui veut voir l'Eglise en Afrique comprendre sa mission comme étant de libération de l'aliénation. Dans une lettre adressée le 20 Mars 1947 au Supérieur général de la congrégation des spiritains, Mgr

42. *Liberté II*, p. 245. Senghor qui souligne les mots en italiques ajoute que l'équivalent peut être affirmé concernant l'islam.

43. Ces lignes de *Humanisme intégral* de Jacques Maritain sont citées dans *Liberté II*, p. 30.

Le Hunsec, Senghor, alors député socialiste à l'Assemblée nationale française écrit :

« Si l'on veut que le catholicisme en Afrique progresse, il est essentiel, à mon avis, que les Missionnaires non seulement approuvent, mais encore prônent un changement radical dans les relations entre européens et indigènes, et surtout dans les institutions politiques. Ils doivent se garder, avant toute chose, de faire de l'anti-socialisme ou même de l'anticommunisme. Je me permets d'en parler avec d'autant plus de liberté, que je ne suis ni franc-maçon, ni communiste, et que je me proclame, à l'occasion, catholique, dans les réunions publiques. »⁴⁴

44. La lettre est reproduite dans Paul Coulon, « Léopold Sédar Senghor, les spiritains et Libermann », in *Mémoire Spiritaine*, No 15, premier semestre 2002, p. 128. Elle était jusqu'alors inédite, conservée dans les archives de la congrégation sous le numéro Arch.CSSp 264-B-X. Il est intéressant d'indiquer que le premier objet de la lettre est une protestation de Senghor contre une situation où la mauvaise volonté des missionnaires blancs à accepter un préfet apostolique noir en la personne d'un ami d'enfance de Senghor, Monseigneur Joseph Faye, avait poussé ce dernier à démissionner avant de choisir une vie contemplative. Senghor termine sa lettre en écrivant : « En matière de conclusion concrète, il est primordial que le nouvel évêque qui sera nommé au Sénégal accepte la révolution apportée par la nouvelle Constitution ; c'est le meilleur moyen de travailler pour le Catholicisme. » L'ironie de la chose sera que le « nouvel évêque » en question sera Monseigneur Lefebvre dont la carrière « intégriste » est connue et chez qui anticommunisme et islamophobie iront toujours de pair.

Socialisme et art africains.

Senghor est donc persuadé que le socialisme « en général » n'existe qu'incarné, inculturé. Il n'est de socialisme en Afrique qu'africain. Il est également persuadé que le socialisme, ailleurs, a à apprendre de l'Afrique pour pouvoir être vraiment lui-même. Pour ne pas, d'abord, se fourvoyer dans la recherche d'un art socialiste qui finit par symboliser l'absence de liberté. Il est tout à fait significatif et conforme à ce qui fait le cœur de sa philosophie que lorsqu'il déclare son opposition au système soviétique et à sa traduction du marxisme en « socialisme réel », Senghor le fasse au nom de la leçon que porte l'art africain. Au réalisme socialiste où, dit-il, les jeunes intellectuels africains croient devoir se trahir, il oppose le *sous-réalisme* africain pour les inviter à y trouver leur propre vérité dans la liberté de faire se rencontrer le rêve et la vie. Savoir trouver sous le réel la force qu'il manifeste pour présenter celle-ci directement comme œuvre qui donne accès à l'univers de l'énergétisme pluraliste, c'est cela être sous-réaliste et comprendre la leçon métaphysique et esthétique de l'art africain dans sa finalité qui est de satisfaire « notre sens cosmique, par quoi nous vivons heureux. »⁴⁵ Et c'est la même chose, pour Senghor, que la démarche de ce nègre de Rimbaud assignant à l'art le but de « changer la vie ».

Le socialisme vise, en art aussi, la vérité ? Soit. Mais, demande Senghor, qu'est ce qu'être véridique ? Ici aussi il faut savoir revenir au vrai Marx, au-delà de

45. *Liberté II*, p. 188 ;

Marx s'il le faut, pour détruire la trompeuse équation véridique=réaliste. Ce qu'il faut comprendre c'est qu'il ne s'agit pas de photographier le réel de diverses manières mais de le transformer, c'est-à-dire de le recréer. Cette force de transformation, cette liberté « qui point les hommes, même quand ils sont soviétiques, surtout s'ils sont artistes »⁴⁶, c'est la puissance de *fabulation*. Celle que Maiakovski, déclare Senghor, aura manifestée au plus haut point et qui est aussi, naturellement – c'est-à-dire : originairement – inscrite dans l'esthétique africaine.

C'est au nom du sens de la fabulation que Senghor déplore que de jeunes auteurs africains, parce qu'ils se veulent « révolutionnaires », aplatissent leurs œuvres sur leur seule valeur de témoignage et de protestation immédiats contre le colonialisme. On a souvent reproché à Senghor de n'avoir pas parlé contre cette domination avec suffisamment de colère et de violence. D'avoir eu, par exemple, pour la France impériale la tendresse de celui qui toujours a séparé celle qu'il a appelée une « France éternelle » attachée à la liberté de tous d'une « France conjoncturelle » présentant le visage de la domination coloniale. D'avoir même, dans une « prière de paix », son célèbre poème de pardon, demandé à Dieu de placer la France à sa droite. S'il n'a pas écrit un « discours sur le colonialisme » enfiévré et incandescent comme Césaire en fit un, Senghor est cependant en rébellion totale et constante contre le sens même de la colonisation. De son obstination à en refuser les prémisses mêmes il sourit souvent comme étant le serer en lui, mais elle est bien

46. *Liberté II*, p. 186.

ce qui l'oppose au père Lalouse dès son plus jeune âge, elle est ce qui parle en lui avec un calme plus dévastateur qu'un cri de révolte lorsqu'il tient sa conférence de 1937 à la Chambre de commerce de Dakar.

Quand donc Senghor parle aux intellectuels africains de ce que veut dire faire de la politique en art, c'est pour leur rappeler qu'ils ne doivent pas s'oublier au propre comme au figuré. Ce qu'ils ne doivent pas oublier, car, ce faisant, ils ne feraient que trahir leur propre intention, c'est que témoigner et protester en art n'est pas affecter l'éloquence de la haine mais pratiquer « l'humour noir » c'est à dire affirmer la force de vivre devant l'inhumain même. Ainsi, procéder à la négation de la négation coloniale c'est, simplement, s'affirmer, se dire, avec l'art de la fabulation qu'incarne si bien l'écriture romanesque de Birago Diop ou encore Camara Laye et qui est le talent de créer ce que Picasso avait appelé une « puissante réalité ».

HARVARD COLLEGE LIBRARY

CONCLUSION

Métissage

Chacun doit être métis à sa façon

L.S. SENGHOR

Pendant une cinquantaine d'années, de *Ce que l'homme noir apporte* à *Ce que je crois*, Senghor a construit une philosophie des cultures africaines non en s'enfermant dans celles-ci, mais dans le dialogue avec des pensées qui ont dominé son siècle. Il a lu Bergson, Frobenius, Teilhard de Chardin, Tempels, Griaule, Marx, l'existentialisme sartrien, l'épistémologie bachelardienne et tant d'autres, à travers son souci propre et constant de l'affirmation d'une africanité qui est elle-même, pour lui, toute dans la réponse à la question de ce que signifie l'art du continent noir. Ce que Senghor a trouvé dans toutes ces lectures c'est, d'un mot, que cet art prend tout son sens comme témoin d'une ontologie de forces vitales dans une cosmologie émergente ouverte à l'action de l'humain pour surmonter les aliénations et se donner l'accès à sa liberté d'*homo artifex*.

Cette question de l'art n'obéissait pas à un intérêt purement académique. Elle s'inscrivait dans le contexte de la négation coloniale où l'accès à la liberté avait le sens très concret d'une affirmation de l'égale dignité de toutes

les cultures ôtant ainsi toute légitimité à la domination impériale. La philosophie senghorienne du « tout est culture », cette conviction que c'est dans la reconnaissance des identités culturelles à illustrer et défendre que tout se joue, lui a beaucoup été reproché. Injustement, parfois. Ainsi lorsque l'écrivain nigérian Wole Soyinka s'est gaussé de l'affirmation de soi qu'est la négritude en déclarant que le tigre ne se pavait pas en proclamant sa tigritude mais manifestait celle-ci en sautant sur sa proie, il a eu, bien évidemment, les rieurs de son côté. Le bon sens philosophique, quant à lui, était dans la réponse que lui fit Senghor : le tigre est une bête. Ce qui constitue l'humain, ce qui fait qu'il devient co-créateur du monde qu'il a mission de porter à son achèvement c'est que son être n'est pas un état mais une question et une inquiétude. L'être humain, toujours, est tараудé par son devenir *plus-être*.¹

L'affirmation de soi était une réaction naturelle à la domination coloniale. Aujourd'hui, dans la postcolonialité comme on dit, le temps est venu des identités nomades, de l'hybridité et de la créolité. Qu'est-ce à dire ? Nicole Bacharan, à la suite de l'article qu'y consacra le *New York Times*², parle dans son livre *Faut-il avoir peur*

1. « "Le tigre ne parle pas de sa tigritude", nous lance notre ami nigérian Wole Soyinka. À quoi je réponds ceci. Le tigre ne parle pas de sa tigritude parce qu'il est une bête. Mais l'homme, lui, parle de son humanité parce qu'il est homme et qu'il pense. » (*Liberté III*, p. 101).

2. Le numéro daté du 13 Avril 2005. Dans un numéro daté du 30 Juillet de la même année un éditorial du journal, sous le titre « Dégonfler le concept de race » (*debunking the concept of 'Race'*) revient sur l'usage fait par le professeur Samuel Richards des résultats de ce genre de tests pour « secouer les étudiants et les faire sortir de leurs

de l'Amérique³ d'un test ADN qui fut conduit dans une université américaine, au printemps de l'année 2005, sur les étudiants d'une classe portant sur les relations interraciales. Le but était de déterminer l'origine « ethnique » de leurs ancêtres. N. Bacharan indique tout l'intérêt que ce test eut pour cette classe. Ainsi, par exemple, tel étudiant qui se disait simplement noir découvrant qu'il était à 48% d'origine européenne insista pour dire qu'il était « culturellement » noir. Nombreux furent ceux qui étaient ravis de se découvrir, à un pourcentage variable, « autres » que l'identité ethnique dans laquelle ils étaient installés ; surtout si cela devait embêter quelque peu les parents. De ce que le métissage était ainsi, clairement, l'identité préférée de ceux qui subirent le test, N. Bacharan de conclure alors que les « appartenances multiples », les identités et « cartes raciales » brouillées qui caractérisent notre époque constituent « un facteur d'apaisement » « Moins l'identité est ferme, dit-elle, moins "l'autre" apparaît étranger, menaçant. C'est vraiment un monde nouveau qui est en train de s'inventer. »⁴ Il est certainement bien venu, le « monde nouveau », post-essentialiste, sans obsession de l'altérité. Et il faut se féliciter de la perspective qu'il ouvre d'un humanisme de l'hybridité contre, par exem-

idées reçues et rigides concernant la base biologique de l'identité. En montrant aux étudiants qu'ils ne sont pas ce qu'ils croient être, il leur montre que la race et l'ethnie sont plus fluides et complexes que ce que la plupart d'entre nous croient. Le but est de faire que les étudiants aient moins de préjugés et soient plus ouverts à une discussion en profondeur de l'humanité.

3. Nicole BACHARAN, *Faut-il avoir peur de l'Amérique ?*, Paris, Seuil, 2005.

4. *Op. cit.* p. 143.

ple, des *néo-négritudes* qui, aujourd'hui, croient devoir se constituer dans un afrocentrisme combinant victimisation et haine. Alors faut-il voir dans la pensée senghorienne un moment historique, nécessaire peut-être, mais aujourd'hui dépassé, un simple témoin du monde ancien sur les ruines duquel l'humanisme nouveau est en train d'être construit ? Si on tient pour le simplisme chronologique d'une étape historique (coloniale) essentialiste à laquelle aurait succédé notre époque (post-coloniale) devenue fort heureusement « créoliste », sans doute. Mais ce n'est pas si simple, justement, ce qui veut dire qu'il n'a jamais existé, chez Senghor en particulier, un essentialisme pur, tout d'une pièce, à prendre ou à laisser. La négritude n'est pas la pensée des identités séparées qu'y voient, malgré ses protestations,⁵ beaucoup de critiques de Senghor. L'hybridité est toujours à l'œuvre pour déconstruire les affirmations essentialistes et l'obsession senghorienne du métissage est Pénélope veillant sans relâche à défaire les différences figées : « humanisme de l'hybridité », c'eût pu être une formule du poète.

L'un des philosophes que Senghor évoque volontiers est le « père de la prospective » : Gaston Berger. Le socialiste qu'il est a souvent insisté, en effet, sur l'importance

5. Dans une longue lettre datée du 8 Octobre 1970 et adressée à son biographe, l'américaine Janet Vaillant, Senghor dit ainsi que « la Négritude n'est pas une essence » mais un « phénomène » au sens, précise-t-il, où Teilhard de Chardin emploie le mot, ou, ajoute-t-il, « si vous préférez, au sens sartrien du mot, une *existence*. » (Je remercie Janet Vaillant de m'avoir fait don d'une copie de sa correspondance écrite avec Senghor.

d'une planification fondée sur une vision prospective. Et Berger est pour lui la référence quand il s'agit de penser le monde interdépendant où nous vivons et dont les transformations sont toujours de plus en plus accélérées pour mieux voir l'avenir afin de le maîtriser. Dans la prospective bergérienne, « une méthode de pensée et d'action », écrit-il, « pour construire [l'] avenir avec une finalité humaine », il voit « un humanisme du *xxi*^e siècle. »⁶ L'intérêt de Senghor pour Berger, chez qui il retrouve l'influence de Bergson et de Teilhard de Chardin, concerne également l'autre aspect de sa pensée: la caractérologie dont il est aussi considéré comme le fondateur en France. Prospective comme caractérologie occupent une place importante dans les réflexions de Senghor mais aussi la personne même de Gaston Berger en qui il voit la parfaite réalisation du « métis ». La personnalité de Gaston Berger, sénégalais par sa grand-mère paternelle, ne pouvait manquer, en effet, de l'attirer. C'est d'ailleurs en se mettant lui-même, dit-il, à l'école de la caractérologie, qu'il veut expliquer « la richesse d'*aptitudes*, de dons, qui, au gré des *situations* et des *influences* » ont fait de Gaston Berger « *le philosophe de l'action* » qu'il a été.⁷ Par-

6. In « Chacun doit être métis à sa façon ou l'université Gaston Berger », *Liberté V*, p. 49.

7. In « Gaston Berger ou le philosophe de l'action », *Liberté I*, p. 382. Gaston Berger, lorsqu'il était directeur de l'enseignement supérieur en France avait, lors d'une visite officielle à Dakar, consacré une partie de son propos au « pèlerinage aux sources » que représentait pour lui ce voyage dans le pays de sa grand-mère et qui avait vu naître son père. Son fils, le chorégraphe Maurice Béjart, rappelle aussi volontiers qu'il est aussi fils de la ville de Saint-Louis du Sénégal dont l'université porte le nom de Gaston Berger.

ce que la prospective est elle-même symbiose de science « dure » pour effectuer analyses et extrapolations et de science intuitive pour imaginer et rêver l'avenir, Senghor voit en la pensée de G. Berger l'heureuse hybridité qui répond « au double appel de la raison discursive et de la raison intuitive. »

Le philosophe camerounais Marcien Towa s'est fortement irrité de voir Senghor ramener cette hybridité à une infrastructure biologique et en faire un mélange d'hérités différentes : les faces « albo-européenne » et « négro-africaine » du philosophe de la prospective dans la terminologie qu'emploie Senghor.⁸ Mais si Senghor fait de G. Berger un exemple, c'est bien parce que le biologique n'est nullement déterminant ni même le plus important. Comparons en effet les explications senghoriennes de la personnalité de Gaston Berger par les hérédités qui se rencontrent en ce dernier avec ce qu'il dit... de lui-même, sur ce plan. À la fin d'un article de 1950 pour un numéro spécial de la revue *Présence africaine* et intitulé « L'Afrique s'interroge : subir ou choisir », L.S. Senghor conclut sa réflexion sur « une expérience personnelle » « Je songe, écrit-il, à ces années de jeunesse, à cet âge de la division où je n'étais pas encore né, déchiré que j'étais entre ma conscience chrétienne et mon sang sérère. Mais étais-je sérère, moi qui portais un nom malinké – et celui de ma mère était d'origine peule ? Maintenant je n'ai plus honte de ma diversité, je trouve ma joie, mon assurance à embrasser, d'un regard *catholique*, tous ces mon-

8. Voir Marcien TOWA, *Poésie de la négritude, approche structuraliste*, Sherbrooke, Naaman, 1983. pp. 269 sqq.

des complémentaires. » Étrange expérience, plus symbolique certainement que véritablement « personnelle ». Où naître est passer « l'âge de la division » c'est-à-dire intégrer le complètement disparate : une « conscience » avec un « sang » qui la trouble, une appartenance avec un nom qui la nie. Ce que nous dit cette « expérience » est qu'il n'y a pas d'origine, la régression ne l'atteint jamais et qu'elle demeure toujours inassignable : Senghor ne spéculait-il pas d'ailleurs volontiers sur une origine portugaise de son patronyme, qui pourrait venir de *senhor* ? En d'autres termes, à chercher l'originel, on est toujours renvoyé à l'exploration de sa propre hybridité à la découverte que l'on est « légion ».. La décomposition est sans fin jusqu'à ce que l'on comprenne que seule compte la naissance à son propre tout intégré, à l'aptitude « catholique » de tenir ensemble, avec « assurance » tous les éléments que l'on est. Ce qui fait de Gaston Berger un exemple ? Ultimement qu'il n'est pas plus métis que Senghor ou quelqu'un d'autre. Il y a chez Senghor bien d'autres créateurs dont il évoque « l'être métis » Asturias qui, écrit-il, cultivé « en lui, le mélange pour en faire une alliance »,⁹ Marc Chagall et d'autres encore.

On comprend alors que le métissage soit chez Senghor un mot d'ordre : « Chacun doit être métis à sa façon. » Il est vrai qu'il consacre beaucoup de pages au biologique ou à la caractérologie¹⁰ mais c'est toujours, ultimement, pour insister sur l'idée que le métissage est affaire de culture. Le métis n'est pas l'effet d'une simple rencon-

9. « Asturias le métis », *Liberté III*, p. 507.

10. Par exemple le texte intitulé « du métissage biologique au métissage culturel », *Liberté V*, p. 110

tre, un état, mais un *devoir-être* qui ne saurait s'aplatir sur l'infrastructure biologique : c'est quelque chose qui se *cultive*.

Il en est des individus comme des civilisations : le métissage en est la vertu. Pour L.S. Senghor, le métissage est à la fois fondement et finalité de la civilisation. Il est fondement, parce que toute civilisation humaine n'est telle que parce que métisse. Qu'il s'agisse de l'égyptienne, de la grecque, de la méditerranéenne, de l'africaine aujourd'hui, de l'américaine,...¹¹ En un mot, il n'y a jamais de degré zéro du métissage, ce moment où l'on saisisrait dans leur séparation et leur « pureté » des identités essentielles avant la rencontre et le mélange. Les héritages multiples et qui ne cessent de se multiplier ? C'est l'humanité même. Simplement, les héritages sont *tous* à revendiquer. L'humanisme intégral dont a parlé Jacques Maritain est à ce prix et c'est pourquoi Senghor a insisté sur la philosophie de la négritude comme « humanisme de ce vingtième siècle » qui vient de passer avec lui afin que nul héritage ne soit ignoré. Car ainsi le métissage qui est fondement sera aussi horizon et finalité : civilisation de l'universel.

Une théorie des ensembles culturels fluides est bien présente chez Senghor et affleure ici ou là sous le discours en général essentialiste, permettant de nuancer son racialisme voire de dé-racialiser sa pensée. Il faut en effet

11. « Vertu des civilisations métisses. Il est significatif que les grandes civilisations aient été métisses. Des noms prestigieux se pressent dans ma mémoire : Sumer, l'Égypte, la Grèce. Plus près de nous, le Brésil, les États-Unis, l'URSS éclairent notre route, notre espoir. » (*Liberté I*, p. 91).

prendre toute la mesure du fait qu'il est le philosophe du métissage au moins autant que de la négritude. Et quand il fait l'éloge du métis, il n'en fait pas un être dérivé mais l'affirmation première, primordiale de la liberté de créer qui est la culture même. Pour Senghor, en effet, toute culture vivante est métisse et le métis est créateur de culture car il est la liberté de « faire, des éléments réconciliés, une œuvre exquise et forte. »¹² Nimrod oppose fort justement cette « parole affirmative » qu'est le métissage dont Senghor prononce ainsi l'éloge en 1950 à la succession de refus et de négations par quoi s'ouvre « l'éloge de la créolité ».¹³ On peut donc voir dans le texte senghorien un devenir-nègre percer sous ce qui est appelé « négritude » jusqu'à parfois se superposer à lui. À ce moment Senghor se met à parler de fluidité et de mouvement plutôt que d'essence et de permanence. On pourra alors évoquer sans problème et sans paradoxe, répétons-le, un devenir-nègre de Rimbaud, de Picasso ou de Claudel, voire de la culture française, allemande ou hollandaise¹⁴ à telle ou telle période, dans tel ou tel domaine...

On pourra aussi parler pour le passé et avec lui évoquer l'existence d'une Grèce noire sans obsession raciale en partant de la remarque que font Munro et Guillaume

12. *Liberté I*, p. 103.

13. NIMROD, *Tombeau de Léopold Sédar Senghor*, Paris, Le Temps qu'il fait, 2003, pp. 30-31. *L'éloge de la créolité* (BERNABÉ, Jean ; CHAMOISEAU, Patrick ; CONFIAINT, Raphaël ; *Eloge de la créolité*, Paris, Gallimard, 1989.) commence ainsi « Ni Européens, ni Africains, ni Asiatiques, nous nous proclamons créoles. »

14. Senghor a ainsi donné une conférence intitulée *Robur Batavorum* à l'Académie Royale de Hollande en Octobre 1974. Elle est reproduite dans *Liberté III*, pp. 525-533.

dans une note de leur ouvrage sur la sculpture africaine. Ils écrivent ainsi après avoir affirmé que la statuaire grecque, contrairement à la sculpture africaine, fait appel à la catégorie de « ce qui serait humainement désirable en chair et en os » que cela « ne s'applique pas à la sculpture grecque tout entière », qu'en particulier « dans les œuvres archaïques, on trouve une déformation considérable dans un but plastique. »¹⁵ Senghor, en maints passages, insiste sur la négritude en Grèce ancienne.¹⁶ Parler plutôt de devenir-nègre dans une civilisation métisse comme était la Grèce ancienne aurait le mérite de dire que le même monde a connu ainsi la tension entre un principe créateur ordonné à l'idéal de la belle forme et un autre qui puise aux sources profondes de l'émotion. Et l'on pourra, avec Nietzsche, appeler le premier « apollinien » et le second « dionysiaque ». Du reste, une telle référence sera faite par Senghor lui-même, plus tard, par exemple dans ce texte de Mai 1983 d'une Conférence qu'il prononce à l'Université de Tübingen et où il fait de Nietzsche, aux côtés de Bergson, l'un des acteurs de ce qu'il a appelé la « Révolution de 1889 » « Pour [Nietzsche] », déclare-t-il, « la vocation de l'homme, son accomplissement est moins dans la vérité que dans la vie : dans la volonté libre de l'homme qui se fait *surhomme*, en

15. MUNRO, Thomas et GUILLAUME, Paul, *La sculpture nègre primitive*, pp. 51-52.

16. Dans *Liberté* Von trouve par exemple un texte intitulé « Grèce antique et Négritude » (pp. 43-45) qui est une préface à *La Grèce antique devant la négritude* par Alain Bourgeois. Senghor y répète cette affirmation de Paul Rivet qui fut son professeur à l'Institut d'ethnologie de Paris : « Il y a de 4 à 20 % de sang noir autour de la Méditerranée. »

inventant de nouvelles valeurs, puisées dans la volonté, certes, mais, profondément, dans les intuitions, la sensibilité. Lui aussi prêche « l'éternel retour » à la symbiose de l'esprit apollinien et de l'âme dionysiaque, mais avec l'accent mis sur celle-ci. La Révolution de 1889 était mûre. Ne l'oublions pas, c'est en 1883-1885 que paraît *Ainsi parlait Zarathoustra*. »¹⁷

On insistera pour finir sur deux points. Premièrement que l'art africain d'hier, ainsi que l'affirme aussi Léo Apostel, fournit en effet à la philosophie africaine comme énergétisme pluraliste et donc aussi à la pensée de Senghor, une « preuve » convaincante : cette ontologie de forces vitales rend assez bien compte de cet art, à la fois dans les différences de styles et dans l'unité qui la caractérisent. Cela dit, et c'est le second point à souligner : si l'artiste africain d'hier avait accès à cette ontologie comme au moteur de sa créativité, celle-ci ne fait pas pour autant une différence spécifique exclusive des Africains en général que souderait ainsi ensemble une métaphysique collective inconsciente. Dès lors et en conséquence de ce point, l'artiste africain d'aujourd'hui n'a pas besoin pour être lui-même et fidèle à son histoire, de trouver le même accès à une métaphysique pour l'essentiel disparue. Senghor a célébré une création africaine qui de diverses manières a contribué à donner au vingtième siècle artistique son visage et ses couleurs, en particulier en faisant du Festival Mondial des Arts Nègres de Dakar, en 1966, l'un des moments privilégiés

17 *Liberté V*, p. 208.

de sa présidence ; il a aussi souhaité l'existence d'une École de Dakar en art qui défendît et illustrât pour aujourd'hui l'esthétique du rythme et des parallélismes asymétriques. Ce combat était perdu d'avance car il n'était pas nécessaire et cela les artistes africains contemporains le montrent, les Sénégalais en particulier : l'africanité est, pour eux, une question ouverte à explorer sans cesse.

On retiendra enfin que l'année du centenaire de la naissance de L. S. Senghor est aussi celle où fut inauguré à Paris le Musée dit des Arts Premiers et que l'on n'appelle plus, simplement, que le Musée du Quai Branly. Apollinaire a-t-il ainsi eu satisfaction, lui qui ne cessa de demander que les arts du monde non européen fussent considérés comme tels et placés en un lieu où il serait clair qu'ils sont offerts à l'appréciation esthétique et non à la curiosité ethnologique ? L'histoire de ce nouveau musée le dira. On peut cependant avancer que le dialogue vivant qu'il organise déjà, d'une part entre ses collections provenues de temps et d'espaces différents, d'autre part entre les objets qu'il offre et les curiosités cosmopolites qui s'y pressent depuis son inauguration semble annoncer qu'il sera ce qu'Apollinaire et Senghor voulaient que la philosophie de l'art africain fût : un éloge du métissage.

Œuvres en prose de L.S. Senghor.

- Liberté I Négritude et Humanisme.* Paris, Seuil, 1964.
Liberté II Nation et voie africaine du socialisme. Paris, Seuil, 1971.
Liberté III Négritude et civilisation de l'Universel. Paris, Seuil, 1977.
Liberté IV Socialisme et planification. Paris, Seuil.
Liberté V Le dialogue des cultures. Paris, Seuil, 1993.
Ce que je crois, Négritude, Francité et civilisation de l'universel. Paris, Grasset, 1988.
La Poésie de l'Action. Conversations avec Mohamed Aziza. Paris, Stock, 1980.
African Socialism. Trad. Mercer Cook. New York City, 1959.

Poésie de L.S. Senghor.

- Anthologie de la nouvelle poésie nègre et malgache de langue française* précédée de *Orphée noir*, par Jean-Paul Sartre. Paris, Presses universitaires de France,
Œuvre poétique, Paris, Seuil.

Biographies de L.S. Senghor.

- De Benoist, J. R. *Léopold Sédar Senghor*, Paris, Beauchesne, 1998.
- Jacques Louis Hymans, *Léopold Sédar Senghor. An intellectual Biography*, Edinburgh, Edinburgh University Press, 1971.
- Sorel, J. *Léopold Sédar Senghor, l'émotion et la raison*, Paris, Sépia, 1995.
- Vaillant, J. *Vie de Léopold Sédar Senghor. Noir, Français et Africain*. Paris, Karthala, 2006. (trad. De *Black, French, and African. A life of Léopold Sédar Senghor*, Cambridge, London, Harvard University Press, 1990).

Articles de Revues.

- Baye-Salzmann, P. « l'art nègre » et aussi « L'art nègre, son inspiration, ses apports à l'Occident » in *La Revue du Monde noir, the Review of the Black World* 1931-1932 Collection complète No 1 à 6, Paris, La Revue du Monde Noir, Jean-Michel Place, 1992.
- Coulon, P. "Léopold Sédar Senghor, les spiritains et Liberman" in *Mémoire spiritaine*, No 15, premier semestre 2002.
- D'Arboussier, G. « Une dangereuse mystification : la théorie de la négritude » in *La Nouvelle Critique*, Paris, Juin 1949.
- Faure, E. « Discours de réception de L.S. Senghor à l'Académie française » in *Le Monde* du 30 Mars 1984.

- Kesteloot, L., « L'après guerre, l'anthologie de Senghor et la préface de Sartre », *Ethiopiennes, revue négro-africaine de littérature et de philosophie*, Dakar, No 61 2^e semestre 1998.
- Levinas, E. « Lévy-Bruhl et la philosophie contemporaine » *Revue Philosophique de la France et de l'Etranger*, No 4, Octobre-Décembre 1957.
- Pierre-Maxime Schuhl « Hommage à Lévy-Bruhl » in *Revue philosophique de la France et de l'Etranger*, No 4, Octobre-Décembre 1957.

Texte en ligne.

- Keck, F. *Le problème de la mentalité primitive. Lévy-Bruhl entre philosophie et anthropologie* (2003) thèse publiée en ligne à l'adresse <http://www.univ-lille3.fr/theses/keck-frederic/html/these.html>

Autres livres cités.

- Abraham, W.E. *The Mind of Africa*, London, Weidenfeld and Nicolson, 1962.
- Adotevi, S. *Négritude et négrologues*, Paris, Le Castor Astral, 1998.
- Apostel, L. *African Philosophy Myth or Reality*, Gent, Story-Scientia, 1981.
- Bacharan, N. *Faut-il avoir peur de l'Amérique ?*, Paris, Seuil, 2005.
- Bell, C. *Art*, New York, Friderich A Stokes Company Publishers, 1913.

- Bergson, H. *Œuvres (Edition du centenaire)*, Paris, Presses universitaires de France, 1970.
- Bernadac, M-L. et du Bouchet, P. *Picasso Master of the New Idea*, London, Discoveries, H. Abrams, 1993
- Bidima, J-G. *L'art négro-africain*, Paris, PUF, 1997.
- Césaire, A. - *Nègre je suis, nègre je resterai. Entretiens avec Françoise Vergès*, Paris, Albin Michel, 2005.
- Lettre à Maurice Thorez*, in George Ngali, *Lire le "Discours sur le colonialisme d'Aimé Césaire"*, Paris, Présence africaine, 1994.
- Discours sur le colonialisme*, Paris, Présence africaine, édition de 2004. Suivi de *Discours sur la Négritude*.
- Chamoiseau P. ; Confiant, R. *Lettres créoles. Tracées antillaises et continentales de la littérature. Haïti, Martinique, Guadeloupe, Guyane 1635-1975*, Paris, Gallimard, 1999.
- Chamoiseau, P. ; Confiant, R. ; Bernabé, J. *Eloge de la créolité*, Paris, Gallimard, 1989.
- Chérif M. *L'islam, l'autre et la mondialisation*, Alger, Anep, 2005 ; pp. 7-8.
- Coulon, P. ; Brasseur, P. et alii, *Liberman 1802-1852. Une pensée et une mystique missionnaires*, Paris, Le Cerf, 1988.
- Davy, G. *L'homme, le fait social et le fait politique*, Paris, La Haye, Ecole Pratique des Hautes Études et Mouton, 1971.
- De Benoist, A. *Europe, Tiers monde même combat*, Paris, R. Laffont, 1986.
- De Chardin, P. Teilhard, - *L'énergie humaine*, Paris, Seuil, 1962.
- Le Phénomène Humain*, Paris, Seuil, 1955.

- Diagne, S.B. *Islam et société ouverte, la fidélité et le mouvement dans la pensée de Muhammad Iqbal*, Paris, Maisonneuve & Larose, 2001.
- Diop, B. *Les nouveaux contes d'Amadou Koumba*, Paris, Présence africaine, 1958.
- Fanon, F., *Peau noire, masques blancs*, Paris, Seuil, 1952.
- Fraser, D. *African Art as philosophy*, New York, Interbook, 1974.
- Frobenius, L. *Histoire de la civilisation africaine*, traduit par Dr. H. Back et D. Ermont, Paris, Gallimard, 1936 (4^{ème} éd.).
- Guillaume, P. ; Munro, T. *La sculpture nègre primitive*, Paris, Ed. G. Crès & Cie, 1929.
- Husserl, E. *La crise de l'humanité européenne La crise de l'humanité européenne et la philosophie*, Paris, Aubier-Montaigne, 1977.
- Iqbal, M. *L'aile de Gabriel*, traduit de l'ourdou par Mirza Saïd uz-Zafar Chaghtaï et Suzanne Bussac, Paris, Albin Michel, 1977.
- Kagamé, A. *La philosophie bantu-rwandaise de l'être*, Bruxelles, Mémoires de l'Académie royale des sciences coloniales, Nouv. Sér., t. 6, fasc. 1, 1955.
- Leiris, M. « *Au-delà d'un regard* ». *Entretien sur l'art africain* par Paul Lebeer, Lausanne, La Bibliothèque des Arts, 1994.
- Lévinas, E. *Humanisme de l'autre home*, Paris, Fata Morgana.
- Lévy-Bruhl, L. - *La morale et la science des mœurs* Paris, Presses universitaires de France, 1971 (nouvelle éd.).
Le surnaturel et la nature dans la mentalité primitive, Paris, Alcan, 1931.

- Les fonctions mentales dans les sociétés inférieures*, Paris, Alacn, 1910.
- Les carnets*, Paris, Presses universitaires de France, 1939.
- Malraux, A. *Œuvres complètes III, Œuvres complètes, V*.
- Ndaw, A. *La pensée africaine*, Dakar, Les Nouvelles Éditions africaines, 1983.
- Nietzsche, F. *La Naissance de la Tragédie*, Paris, Gallimard, 1949.
- Nimrod, *Tombeau de Léopold Sédar Senghor*, Paris, Le Temps qu'il fait, 2003.
- Rimbaud, A. *Poésies. Une saison en enfer. Illuminations*, Paris, Gallimard, 1999.
- Sartre, J.-P. - *L'être et le néant. Essai d'ontologie phénoménologique*, Paris, Gallimard, 1943.
- Saint Genet comédien et martyr, Paris, Gallimard, 1952.
- Spivak, G.C. *The postcolonial critic. Interviews, Strategies, Dialogues*, textes réunis par Sarah Harasym, New York et Londres, Routledge, 1990.
- Tempels, P. *La philosophie bantoue*, Paris, Présence africaine, 1947.
- Towa, M. *Poésie de la négritude, approche structuraliste*, Sherbrooke, Naaman, 1983.
- Thiébia-Melsan A., (sous la direction de), *Aimé Césaire, pour regarder le siècle en face*, Paris, Maisonneuve & Larose, 2000.
- Tillot, R. *Le rythme dans la poésie de Léopold Sédar Senghor*, Dakar, Les Nouvelles Éditions Africaines, 1979.
- White, E. *Genet. A Biography*, New York, Knopf, 1993.

Achevé d'imprimer en France
le 14 septembre 2007
sur les presses de



52200 Langres - Saints-Geosmes
Dépôt légal : septembre 2007 - N° d'imprimeur : 6875